BYU CLARK LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH
THE GLORY OF GOD IS INTELLIGENCE
1875

BYU CLARK LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH
THE GLORY OF GOD IS INTELLIGENCE
1875

MD
1593
.C69
1921

JEAN D'UDINE

Qu'est-ce que la Danse ?

SEIZE PLANCHES HORS TEXTE

ORNEMENTS TYPOGRAPHIQUES DE L'AUTEUR

PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, Rue de Tournon, 6

1921

A Monsieur Henry Wilson,

hommage de profonde
sympathie artistique,

Jean Judive

Paris le 4 octobre

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

CHAPITRE PREMIER

LES SOURCES PHYSIOLOGIQUES DE LA DANSE

Si l'on me demandait de définir le *Chant*, je dirais volontiers que c'est l'amplification en étendue et en force de la parole humaine, du langage propre à chaque peuple, l'embellissement de ce langage par des ornements systématiques : divisions et répétitions des syllabes et des mots, contrastes de puissance et de douceur, de lenteur et de vitesse des sons, que c'est enfin sa régularisation par la soumission aux échelles fixes de hauteur, qui déterminent les gammes et les modes et aux rapports précis de durée, base de tout rythme musical.

La *Danse* pourrait se définir d'une façon analogue. Elle est l'exaltation des mouvements spontanés de

l'homme, — exaltation en durée, exaltation en amplitude, exaltation en intensité de ses gestes naturels, — l'enrichissement de sa mimique, par la multiplication voulue des signes ordinaires de la vie de relation, par l'emploi de pas répétés, de reculs, de rotations, de bonds, d'extensions ou de fléchissements des bras et des jambes, par un déploiement voulu d'attitudes artificielles, purement décoratives, enfin par la régularisation méthodique de cette ardente activité, sous l'empire d'une discipline rythmique capable de régir à la fois la direction, la durée, l'amplitude et l'intensité de tous les mouvements du danseur.

Cette conception de la Danse est un peu vague, sans doute. Elle a du moins l'avantage d'être claire, tout en demeurant assez imprécise pour nous permettre de pénétrer lentement au cœur du problème qui nous occupe, sans préjuger de sa solution, sans nous aveugler, dès le seuil de son étude, par quelque pétition de principe.

Et, tout de suite, elle nous met en présence des origines de cet art, le plus universel de tous, le plus mal connu des esthéticiens.

Puisque la Danse n'est évidemment que le développement lyrique de notre mobilité corporelle, c'est vers cette mobilité que notre attention doit se tourner dès l'abord, comme vers une source, qu'il s'agit, pour le chorégraphe, de connaître et d'analyser méthodiquement. Or, il suffit de réfléchir quelques instants à la nature des mouvements corporels de l'homme, pour

nous apercevoir que tous ses gestes appartiennent à deux grandes catégories : *les gestes physiologiques*, émanant exclusivement de notre activité corporelle et dérivant nécessairement des conditions fatales ou volontaires de cette activité, et *les gestes psychologiques*, par lesquels notre corps, n'agissant que comme un intermédiaire entre notre âme et le reste de l'univers, traduit et matérialise dans l'espace tous les phénomènes de notre vie intérieure.

Parmi nos gestes d'activité physique, les uns sont spontanés ; tous les hommes les accomplissent et tous les hommes les accomplissent à peu près identiquement. Ils sont indispensables à l'entretien même de la vie et à sa sauvegarde : la marche, la course, la natation dans les régions maritimes, lacustres ou fluviales, l'agenouillement et l'accroupissement, par lesquels l'être humain se rapproche du sol, pour ramasser l'objet qui lui échappe des mains ou pour cueillir l'herbe et la racine dont il se nourrira. C'est encore dans l'accomplissement de ces mêmes fonctions quotidiennes qu'il apprend à ramper, pour fuir un ennemi, en échappant à sa vue ; à escalader les roches, afin d'y trouver un refuge contre les adversaires de la plaine, ou pour y dénicher les œufs de l'oiseau sauvage ; à grimper aux arbres vers les fruits qui nourrissent et désaltèrent. Attaqué par les animaux ou par ses semblables, il s'habitue à manier un bâton ou une pique, à lancer des pierres, des javelots ou des grenades, à combattre du pied ou du poing, de la dague ou du revolver.

Harassé de fatigue par ces efforts de locomotion, de capture ou de défense, il se lave, avec de l'eau pure au village, avec des parfums dans le palais, se frictionne, panse ses blessures. Voyez-le qui s'étend, s'il est prince, sur de la pourpre, s'il est pauvre, sur de la paille, « soupire, étend le bras, ferme l'œil et s'endort ! »

Puis jetons un voile, au passage, sur d'autres gestes, que la pudeur cache dans le mystère et l'ombre, à moins que la danse ne s'en empare pour des rites quasi-religieux, dans le temple, ou pour quelque fiévreux simulacre, sous le ciel enflammé des tropiques. Nous les retrouverons plus tard, eux aussi, « stylisés » et avilis dans nos « dancings » modernes...

Considérons, en second lieu, ces mêmes gestes régularisés par une volonté méthodique et devenus professionnels.

Ce sont d'abord les travaux de la terre qui exigent des séries de mouvements énergiques et tranquilles, indéfiniment répétés. Les arts plastiques en ont fixé, au cours des âges, sur les monuments de toutes les contrées, le style immuable et la majesté simple. L'Égypte, en d'innombrables bas-reliefs, nous retrace minutieusement les travaux agricoles de la vallée du Nil ; le moyen âge, dans ses miniatures et sur les calendriers de pierre de ses cathédrales, l'Extrême-Orient, dans ses aquarelles et dans ses estampes, nous montrent les mêmes efforts courbant les hommes vers la glèbe, dans les mêmes attitudes presque liturgiques. Plus récemment, chez nous, Millet se fit l'historien des travaux

champêtres, avec la connaissance profonde de leur technique et une intelligence émue de leur signification morale. Et la France elle-même a voulu se représenter, sur ses monnaies, accomplissant, dans la clarté du matin, « le geste auguste du semeur ».

Le maçon, le couvreur, le forgeron, le cordier, le tisserand, la dentellière ont chacun leur répertoire de mouvements, régulièrement soumis, par adresse individuelle et par tradition millénaire, à des lois strictes de durée et d'équilibre, merveilleusement appropriés à chacune de leurs besognes. Et songez combien ce répertoire devient subtil, varié, précis chez l'ébéniste qui scie le bois, le rabote, le tourne, le cisèle, l'incruste, le cloue, le visse et le colle tour à tour, et comme les attitudes et les manipulations créatrices prennent un style presque épique chez le verrier vénitien qui, debout, le torse en sueur devant la gueule du four éblouissant, souffle la pâte incandescente au bout de son long tube magique, la balance, la tourne, la refroidit, la réchauffe et, d'une main preste et sûre, la pétrit, l'étire, l'arrondit ou la resserre, l'ourle, la gaufre, la tuyaute et l'effile.

A force de perfectionner leurs mouvements, sous l'aiguillon de la lutte pour la vie et des nécessités individuelles, les hommes en sont venus à se mouvoir dans un but désintéressé, par distraction, par jeu, par désir d'accroître leur force, leur souplesse, leur coup d'œil ou leur dextérité ; par amour-propre aussi, prenant plaisir à répéter des actes difficiles qu'ils accomplissent parfaitement, à se défier à la course, à la nage, au tir,

aux agrès, en se posant à eux-mêmes des problèmes d'équilibre compliqués ou périlleux, tels que de jongler, de jouer au billard, de « boucler la boucle », de voler de trapèze en trapèze, de franchir le Niagara sur la corde raide.

Ce goût de la *Culture physique*, cet amour des *Sports*, comme on dit maintenant — et dont notre époque s'enorgueillit peut-être avec excès — fut, lui aussi, de tous les temps. L'antiquité païenne est remplie des exploits de ses gymnastes ; la Grèce accordait les faveurs les plus éclatantes aux vainqueurs des Jeux Olympiques et, à Rome, l'acrobate devint roi. La passion immodérée de la vigueur musculaire dégénéra, chez le peuple souverain, en ce mélange de dévergondage et de sotte vanité que Renan, dans son *Antéchrist*, a si habilement démêlé chez Néron, que nous appelons aujourd'hui le « cabotinage » et qui est la conséquence fatale d'une complaisance exagérée pour la beauté du corps et pour ses prouesses de tous ordres.

Non certes que cette beauté soit méprisable, encore moins condamnable, ou que ces prouesses me paraissent sans valeur. Mais, comme disait Horace, *est modus in rebus*. Tous les excès appellent des réactions et nous sommes bien près maintenant d'assister à une exaltation tellement excessive de la vie physique, que, loin de favoriser la renaissance de la Danse, son expression artistique la plus discrète et la plus délicate, elle risque fort, au contraire, de la faire mourir en son nouveau berceau, étouffée par le vice, ou, qui pis est, sous le ridicule.

Pratiqués normalement et sans affectation, dans un but de préparation à la défense de la patrie ou de distraction modérée, ces exercices portent en eux, outre un plaisir sain, une incontestable grandeur. Rappelez-vous comment Puvis de Chavannes les glorifia, dans la plus claire des allégories, avec son *Ludus pro Patria* du musée d'Amiens.

Sans approfondir davantage le caractère moral du problème, en nous tenant exclusivement sur le terrain plastique, il n'est pas douteux que désormais on attache à l'exercice des facultés motrices une valeur d'art que cet exercice ne comporte pas directement. Les mouvements purement physiques de l'homme, qu'ils soient spontanés comme la marche, la nage, la parade ou la riposte, qu'ils soient le résultat d'habitudes professionnelles, comme le maniement du fouet ou du maillet, de la pelle ou de la pioche, ou l'objet d'un amusement, comme le patinage, le lancement du disque, le tir à l'arc, le saut à la perche, les rétablissements aux barres fixes, tous ces gestes où ni l'esprit ni l'âme n'intervient, sont, il est vrai, les sources directes de la Danse, et comme la matière qui la détermine ; ils alimentent, pour la plus grande part, son vocabulaire d'arabesques et d'attitudes essentielles. Ils ne sont pas la Danse.

Il a fallu l'excès d'ingéniosité qui se développe, avec le goût des sensations violentes et rudimentaires, dans les sociétés blasées, pour en venir à confondre tout entrelacement de lignes avec le dessin, tout conflit de

couleurs avec la peinture, tout bruit vaguement organisé avec la musique, toute rencontre bizarre de mots avec la poésie et pour décréter, du même coup, que tout geste bien fait provoque une « vision d'art », que le plongeur se jetant à l'eau, que le matelot qui rame, que le serrurier qui lime, que le musicien qui dirige l'orchestre, que l'athlète qui « fait des poids » ou que le tragédien qui traverse la scène sont des danseurs ; hyperbole élégante créée par le snobisme et dont les professeurs de gymnastique se sont emparés, pour affirmer, à qui mieux mieux, que chacun d'eux divulguait, en deux temps et trois flexions, les plus mystérieux secrets de Terpsichore.

Il est vrai que chacun de ces gestes, dont nous venons d'examiner brièvement l'origine mécanique commune, comporte en soi une certaine beauté. Encore faut-il s'entendre sur le sens du mot « beauté. » La beauté du saut d'obstacle bien enlevé par le coureur à pied, la beauté du maniement des tenailles et de la masse par un puddleur habile n'ont pas plus le caractère d'art indispensable aux gestes de la Danse que la beauté morale de Robinson Crusoé, luttant contre la destinée sur son île déserte, ne présente en soi de valeur esthétique.

Disons seulement que la beauté de ces gestes-là, c'est-à-dire l'heureuse adaptation de leurs moyens mécaniques aux fins qu'ils se proposent, offre à la Danse des modèles précieux, voire même indispensables, d'agencement et d'exécution et reconnaissons

ci le rythme se débride et les proportions
'émancipent ; l'accent a remplacé la mesure
t la passion triomphe. (P. 108.)

I

CARPEAUX : LA DANSE. MOULAGE EN PLATRE. FRANCE, XIXe SIÈCLE. (MUSÉE DU LOUVRE.)

Photo Giraudon.

Des séries de gestes, minutieusement réglés par une sorte de chorégraphie liturgique, ont transmis d'âge en âge certains rites dansants. (P. 123.)

II

ÉGYPTIENNES SALUANT UN MORT. PAPYRUS HIÉROGLYPHIQUE. (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.)

que, dans l'accomplissement de ces actions courantes, les peuples artistes témoignent souvent d'un sens aigu de l'harmonie.

Les fonctions vitales, ordinairement soumises, chez eux, tant en durée qu'en amplitude, à des principes intuitifs de proportions, leur confèrent ces qualités que l'on nomme le rythme et la grâce, et dont nous étudierons plus loin les caractères essentiels. Aussi les œuvres d'art des peuples sensibles au charme de la mesure nous apportent-elles le témoignage de leur admiration pour tous les mouvements bien faits. Quand Harunobu, quand Outamaro nous montrent des japonaises courant sous la pluie, les silhouettes de ces jeunes femmes expriment un si vif souci des lignes, une si juste cadence que nous sommes presque tentés de discerner, dans cette fuite, je ne sais quel écho musical de leurs pas légers et précis, et quand Homère nous décrit les compagnes de Nausicaa jouant sur la plage où elles viennent de laver leur linge, il assure la régularité de leurs ébats en faisant scander le lancement de la balle par la voix de la jeune princesse : « et c'est Nausicaa qui *chantait* les balles » dit textuellement le poète.

Si nous ne sommes pas encore ici au cœur du royaume que nous cherchons à explorer (nous aurions tort de nous y croire parvenus), nous percevons du moins, dans la brume de l'aube, ses horizons vastes et poétiques et nous n'y pénétrerons pas sans avoir senti, dès l'abord, ce qu'il peut renfermer de splendeurs

naturelles, générales, facilement perceptibles et combien librement, simplement doivent s'y épanouir les fonctions les plus essentielles, les plus humbles de notre existence organique.

Réflexes, efforts d'amusement ou de labeur, nos activités physiques ne sont pas de la Danse ; mais les premiers pas de l'enfant y tendent, mais le pelotari basque n'est pas loin d'y atteindre, mais le maréchal qui, à coups de marteau, courbe le fer rouge sur l'enclume, nous en donne, parmi les lueurs de la forge et les étincelles qui s'éparpillent, un avant-goût sonore et péremptoire.

CHAPITRE II

LES SOURCES PSYCHOLOGIQUES DE LA DANSE

A côté de ces mouvements, que nous avons essayé de classer dans le chapitre précédent, il est une autre catégorie fort différente de gestes, devenus chez l'homme presque aussi nombreux, aussi variés, aussi importants que ceux-là et qui ne dérivent directement ni de nécessités motrices, ni de préoccupations industrielles, ni du plaisir que procure l'exercice des facultés purement musculaires. Ce ne sont point ses rapports avec le monde physique qui les lui imposent; ils ne constituent pas une réaction contre les excitations matérielles du dehors.

Ces gestes, que nous allons examiner tout à l'heure, ne sont, au contraire, que le langage visible de notre vie intérieure, que les signes concrets de nos états d'âme, signes corporels, puisque notre corps est l'ins-

trument de notre activité intellectuelle, aussi bien que celui de notre activité physique, mais signes de valeur idéographique, traduisant aux yeux de ceux qui nous regardent nos pensées, nos sentiments, nos passions, nos volontés et jusqu'aux plus délicates nuances de nos émotions et de nos rêves.

Ce sont donc, à proprement parler, des gestes d'expression et, pour employer un mot pédant mais très précis, les épiphénomènes plastiques de notre vie morale.

Comme la plupart des gestes d'activité, le plus grand nombre de nos gestes d'expression sont, eux aussi, tout à fait spontanés : les sauts, les bonds, les cris que la joie provoque chez les enfants et chez les adultes des peuples simples, la lenteur de la démarche, les attitudes abattues, les airs « penchés » qui proviennent du chagrin, les mouvements spasmodiques, les crispations de poings, les trépignements qu'engendre la colère, l'appareil de frôlements, de baisers et d'étreintes et ces ondulations de la caresse, que suggère l'amour, voilà des mouvements que tous les êtres accomplissent, sans avoir eu ni à les apprendre des autres, ni à les voir accomplir sous leurs yeux.

Le corps tout entier participe à cette traduction mécanique des diverses modalités de l'esprit, mais, sur le visage, elle se concentre dans les jeux subtils des yeux et de la bouche, regards tendres ou foudroyants, chargés de haine ou de désir, en certains plissements

des paupières ou de la commissure des lèvres, en des contractions fugitives du sourcil, en quelque imperceptible tressaillement de la peau, qui, pâlissant, rougissant ou verdissant tour à tour, accentue encore, par le coloris du teint, les aveux ou les confidences de la physionomie. Et si l'émotion plus forte, pénible ou joyeuse, ne se peut contenir davantage, elle éclate sur la face humaine par les larmes ou par le rire. Ernest Hello, dans un admirable chapitre de *L'Homme*, étudie le mécanisme de ces deux manifestations extrêmes de notre sensibilité et nous montre, dans le rire, « le langage de la relation rompue » et, dans les larmes, « le langage de la relation sentie ». Nous n'avons pas à le suivre sur ce terrain purement psychologique, non plus qu'à nous demander, avec Marcel Schwob, si quelque jour on élèvera au Rire un autel, comme au dieu inconnu des générations futures.

Il est certain cependant que toute l'éducation mondaine, que le raffinement de la civilité sinon de la civilisation moderne tendent à atténuer l'intensité, l'amplitude et la fréquence des gestes d'expression spontanés. « Henri, ne montre pas du doigt les objets ni surtout les personnes que tu veux désigner ! — Je t'en prie, Marthe, ne ris pas si fort ; c'est inconvenant ! — Fernand, ne saute pas ainsi pour faire voir que tu es content de ta bicyclette ; remercie ton oncle sans pousser toutes ces exclamations ! — Suzanne, mon enfant, ne cours pas comme cela ! tu es trop grande, je t'assure. — Tu peux bien admirer ce tableau, François, sans

lever les bras au ciel. — Voyons, Louise, ne m'embrasse pas dans la rue ; tu n'as plus dix ans, tout de même ! — Que signifient ces larmes, Marcel ? un homme ne doit pas pleurer. » Voilà des phrases que nous entendons chaque jour et nous voyons les personnes qui se prétendent le plus « évoluées » affecter volontiers une impassibilité motrice aussi complète que possible, qui se traduit par des attitudes guindées, par des évolutions saccadées, quand l'immobilité leur devient impossible et, pour ainsi dire, par une moue constante de tout le corps, qui les rend peut-être fort distinguées mais parfaitement inexpressives, moroses et ennuyeuses... Nous verrons plus tard ce genre, que l'on qualifie d' « artiste », influer sur la danse moderne et y créer un style d'une sécheresse affreuse.

Rappelons-nous, pour revenir vers la vie, combien de fois, dans *la Chanson de Roland*, Charles, le grand empereur, tire sa barbe blanche et très douloureusement se lamente ; combien de fois il tourne en pâmoison « et cent mille Français tombent à terre avec lui pâmés » ; et relisons, dans le moine de Saint-Gall, le récit de la visite des ambassadeurs de Perse au même prince. Quand ils montaient dans la tribune, qui règne autour de la chapelle d'Aix, « regardant de là soit le clergé, soit les troupes, mais reportant à chaque instant les yeux sur le monarque et ne pouvant, dans l'excès de leur joie, retenir leurs éclats de rire, ils frappaient dans leurs mains et s'écriaient, transportés et sautant de plaisir : Jusqu'à présent nous n'avions vu que des

hommes de terre, mais aujourd'hui nous en avons vu d'or. »

Nous nous représentons assez mal nos diplomates modernes témoignant de la sorte leur admiration pour quelque chef d'État; et c'est bien là pourtant le langage naturel de l'homme, celui qui jaillit, universellement intelligible et souverainement persuasif, des sources de l'être.

Nous avons employé plusieurs fois déjà ce terme de « langage », pour désigner les expressions corporelles de notre personnalité; c'est qu'en effet, parties de mouvements et d'attitudes simples, qui sont le reflet direct et spontané de nos impressions mentales, ces sortes d'onomatopées plastiques, réflexes d'hostilité ou de sympathie, reculs et tressaillements, élans ou arrêts brusques, débordements de sensibilité de l'adolescente qui pouffe de rire ou éclate en sanglots, toutes ces formes si claires, par lesquelles s'extériorisent nos sentiments, s'organisent progressivement en une sorte de vocabulaire fixe, qui permet aux individus d'une même civilisation, peut-être même à tous les humains, de se comprendre sans le secours de la parole. Au fur et à mesure qu'ils réfrènent les témoignages trop dynamiques de leurs émotions, ils conservent ou adoptent certains gestes typiques pour s'exprimer de loin sans le secours des mots. Je pense que le « oui » et le « non » se font, sur toute la terre, en hochant la tête de haut en bas et en la secouant de droite à gauche. La flexion lente d'un individu devant

un autre est devenue, dans le monde entier, la marque non équivoque de la déférence et du respect. En toutes régions, la main, portée à la bouche et promenée ensuite sur l'estomac, permet de faire entendre que l'on a faim. Des yeux qui s'écarquillent et une bouche bée traduisent, n'importe où, une admiration mêlée de surprise. Et je ne crois pas qu'il existe une seule contrée où, si devant une femme nous promenons lentement notre main autour de notre visage, en souriant un peu, elle ne comprenne que nous la trouvons jolie.

La part d'artifice, dans ce langage-ci, n'est pas moins grande que dans le langage oral. Des conventions subtiles s'établissent peu à peu, nous obligeant parfois à doser scrupuleusement nos expressions plastiques. Un bonjour esquissé du bout de la canne, un signe amical de la main, un salut plus ou moins soigné du chapeau, une révérence profonde s'échelonnent, comme une sorte de gamme, allant de la familiarité jusqu'à la déférence. Cette jeune femme, si je lui serre la main ou si je la lui baise, si je la touche distraitement ou si je la garde une seconde de plus entre mes doigts, saura fort exactement quel sentiment elle m'inspire et ce que je prétends lui en révéler.

Mais pour comprendre le sens précis de ces alphabets du bon ton, pour saisir cette dialectique digitale, il faut en avoir pénétré longuement les secrets par une lente initiation psychologique et par une éducation de luxe.

Et encore de terribles déconvenues attendent-elles

celui qui ne serait pas polyglotte en la matière. Les sifflets qui accueillent en France les méchants acteurs ont, dans certains pays, le même sens que nos applaudissements ; et, s'il est vrai que les Chinois se marquent leur considération en se frottant réciproquement le nez, le mandarin venu chez nous aurait tort d'en user de même sorte avec le personnage influent, dont il solliciterait les faveurs.

Dans une église catholique ou dans un temple réformé, il importe de se découvrir. A la synagogue on doit conserver son chapeau. Pour pénétrer dans la mosquée, il faut enlever sa chaussure. Car les mortels ont même établi des codes de télégraphie optique pour communiquer avec la divinité : génuflexions, agenouillements et prostrations, mains jointes, croisées sur la poitrine ou tendues vers le ciel, baisers à la terre ou sur le pied des statues, aspersion d'eau lustrale, balancement des encensoirs, rotation des moulins à prière ou processions majestueuses, rites extrêmement divers, minutieusement réglés, tantôt ridicules, tantôt d'une grandeur incomparable et qui, nés d'impulsions primitives toutes naturelles, se sont figés peu à peu dans une raideur hiératique, à force d'être répétés machinalement... Nul mieux que Swift, dans son *Gulliver*, n'a stigmatisé la sottise artificielle de ces protocoles religieux, auliques ou mondains, qui vont, pour honorer les morts, selon les latitudes, jusqu'à les enterrer debout, couchés sur le dos ou le ventre, accroupis ou la tête en bas.

Et non seulement ce langage du mouvement varie d'un climat à un autre, — vérité en deçà des Pyrénées, erreur au delà, — mais il évolue encore avec les époques ; la mode les déforme rapidement. La simple et banale poignée de mains a de ces variations de style qu'il importe de connaître. Si la princesse de Galles souffre d'un clou à l'aisselle, tous les gentilshommes de la chrétienté devront, comme elle, relever le coude, en aile de pigeon, pour donner un « shake hand ». L'argot plastique lui-même n'est pas fixe. Le pied de nez de Gavroche devait se faire autrement au moyen âge. Les verrières du XVIe siècle nous montrent les bourreaux, qui, pour narguer Jésus, le dévisagent en se touchant la langue du bout de l'index, geste disparu depuis et remplacé, sans doute, par le vulgaire « mon œil ! » de nos polissons. Et aujourd'hui nos enfants, quand ils s'invitent réciproquement au silence, ouvrent et ferment promptement, en bec de canard, leurs doigts raidis et conjugués, ce qui veut dire : « la ferme ! » mimogramme très clair, qui eût été pourtant de l'hébreu pour nous, quand nous avions leur âge.

Puis donc que ces mouvements et ces attitudes de notre tête, de nos bras, de nos doigts, de notre corps entier, puisque ce clin d'œil, ce sourire (soit qu'ils proviennent de réflexes, soit qu'ils dérivent de l'usage ou de la convention) possèdent une telle puissance expressive et composent un vocabulaire humain si éloquent et si complet, sont-ils un art et devons-nous les considérer comme de la danse?...

Un art sans doute : il a son nom : la *Pantomime*, comme on l'appelait il y a cent ans ; la *Mimique*, disons-nous maintenant, à la manière des Grecs. Il était bien négligé, au XIXe siècle, malgré Debureau, les clowns anglais et les tentatives de quelques écrivains raffinés.

Le cinématographe l'a tout à coup repris, utilisé, développé, étendu, enrichi et industrialisé prodigieusement. Il compte ses fervents, ses auteurs, ses initiés, ses étoiles, ses tragédiens et ses bouffons. Plus que ne l'a jamais fait celle de Roscius ou celle de Talma, la gloire de Charlot remplit tout l'univers.

Mais est-ce vraiment de la Danse ?

Cette fois encore n'abusons pas des mots. La Pantomime (n'étant pas contemporain de Périclès, j'emploie de préférence le terme dont se servait mon père), la Pantomime n'est pas de la Danse. Elle s'achemine vers la Danse et nous verrons plus tard comme il est difficile de savoir où l une finit, où l'autre commence. Nous verrons même qu'elles ne diffèrent pas essentiellement l'une de l'autre. Mais enfin l'esquisse n'est pas le tableau, l'improvisation de l'organiste n'est pas la symphonie, la fleur du roncier n'est pas la mûre.

Les gestes d'expression spontanés ou conventionnels de l'homme, produits de sa vie psychique ou de la mode et du bon ou du mauvais genre, ne sont pas plus de la Danse que ses gestes d'activité. Je dirais volontiers qu'ils le sont moins ; car les mouvements des sports, par exemple, se trouvent nécessairement soumis à

l'empire des rythmes, sans lesquels il n'est pas d'art chorégraphique ; et, si rudimentaires que soient ces rythmes, ils transforment les exercices gymnastiques, sinon en danses, du moins en embryons de danses. Tandis qu'en principe il ne se dégage des mouvements expressifs aucune impression de mesure, aucun sentiment d'isochronisme ou de symétrie.

Ne disons donc pas que les mouvements expressifs constituent proprement de la Danse, ni même qu'on doive chercher en eux son véritable prototype.

Pour que les gestes humains, quelle qu'en soit l'origine, deviennent réellement cet art qui nous occupe, il faut qu'on les soumette à certains partis pris de formes, à certains artifices de mesure, à un souci méthodique de lyrisme et de passion. Nous étudierons plus loin comment cette triple exigence se trouve satisfaite par le perfectionnement décoratif du geste, par sa régularisation rythmique, par son exaltation calculée.

Mais, de même que nous entrevîmes, à la fin du chapitre précédent, comment la Danse dérive des fonctions les plus ordinaires de notre activité motrice et doit toujours se rattacher à elles, de même nous nous souviendrons désormais que c'est dans nos gestes d'expression qu'il lui sied de puiser constamment, comme à une fontaine intarissable, ses éléments de charme et de fantaisie.

Une pirouette désinvolte, une chiquenaude dans le vide peuvent avoir le sel mordant d'une épigramme.

Un doigt posé devant la bouche, pour commander le respect et la discrétion, d'un air doucement courroucé, saura mettre, entre celle qui gronde et celui qui se soumet, une complicité pleine de mystère et d'espoir. Et si l'ingénue cueille un baiser sur ses lèvres, le pose du bout des doigts sur la paume tendue de sa main gauche et le souffle comme un duvet dans l'espace, vers quelque amoureux imaginaire, cette brève scène muette offrira toute la grâce d'une pièce de l'Anthologie grecque.

Ce n'est qu'en se retrempant sans cesse dans les eaux vives de l'expression, que la Danse peut conserver la variété, le naturel et la poésie.

BONJOUR, MONSIEUR COURBET !

CHAPITRE III

LE DANSEUR

Avant d'étudier de plus près ce qu'est la Danse et à quelles conditions de forme, de mesure et de lyrisme, elle doit satisfaire pour atteindre la perfection, j'aimerais considérer le danseur lui-même, je ne dirais pas en dehors de son talent professionnel, mais abstraction faite de ce talent et, pour ainsi dire, antérieurement à son acquisition.

Ne devrait-on pas toujours d'ailleurs « sonder les reins » de ceux qui veulent se consacrer à un art, quel qu'il soit, ou, pour employer une expression plus simple, mais qui semble, comme tant d'autres, s'être dépouillée aujourd'hui de sa signification profonde, se demander d'abord s'ils ont vraiment la « vocation » ? Or, plus on va, plus les exigences d'une virtuosité folle, d'une concurrence effrénée obligent — on le croit

du moins — à faire commencer de très bonne heure aux enfants les exercices techniques qui doivent assurer leur dextérité à venir et les « prédestinés » de la musique, par exemple, pauvres bambins de cinq ou six ans, ne sont appelés vers elle ni par le Destin, ni par un goût marqué, par un don évident, mais y sont poussés par l'inflexible vanité de leur famille. On sait assez les prodigieux et insupportables automates que nous fabriquent désormais les Conservatoires, dans ces conditions fâcheuses, où la psychologie n'a rien à voir, ni dans une détermination purement arbitraire des parents du futur phénomène, ni dans les préoccupations exclusivement mécaniques des maîtres et des examinateurs.

Pour la Danse, une erreur de vocation est plus grave encore ; elle est plus rare aussi, puisque les conditions indispensables du succès y tiennent étroitement à la personnalité du sujet, à ses aptitudes physiques, à ses aspirations et à ses facultés.

Dans la Danse, en effet, et c'est ce qui la rend si séduisante et si difficile, l'artiste est très souvent le créateur de l'œuvre qu'il exécute ; il en est toujours à la fois l'interprète et l'instrument. Il compose la danse et la joue lui-même avec son propre corps.

Comme instrument de son art, le danseur doit, avant tout, être beau. C'est sans doute par là qu'il touche le plus grand nombre d'individus. Que la Danse soit considérée sous sa forme mondaine : danse-amusement, danse de salon, ou sous sa forme théâtrale :

ballet, danse-spectacle, pour l'immense majorité des gens un beau danseur c'est un danseur beau, grand souple, vigoureux, aimable de visage ; une belle danseuse c'est une danseuse belle, aux traits charmeurs, élégante, harmonieuse de formes, agréable à serrer dans ses bras ou à tenir dans le champ de sa lorgnette, quelle que soit d'ailleurs la qualité de ses mouvements.

Aussi la Danse, aux yeux du grand public, semble-t-elle plus faite pour la mise en valeur de la beauté, comme prétexte à la présentation, quelquefois à l'étalage de grâces, qui sans elle demeureraient cachées, que la beauté n'est faite pour la Danse. Beaucoup d'artistes, qui se croient émus par la Danse, y demeurent en réalité très insensibles et ne sont guère touchés que par les formes des interprètes, par le cadre où ils évoluent, — décors et costumes. Pourvu que ces formes soient attirantes et ce cadre pittoresque, ils s'illusionnent complètement sur la valeur chorégraphique du spectacle.

Évidemment la solidarité de la Danse et de la beauté plastique de ses ministres est fort étroite et rien n'est, en effet, plus admirable qu'un beau corps humain évoluant suivant des rythmes choisis et traduisant, par ses arabesques dans l'espace, les inflexions d'une phrase mélodieuse. Il y a, dans ce jeu, pour la chair de la femme, « argile idéale et fragile », pour le magnifique organisme qu'est un corps viril bien découplé, comme une sorte de glorification, d'apo-

théose et de sublimité. Encore ne faut-il pas se méprendre sur la valeur du jeu lui-même, se contenter de tableaux vivants, plus ou moins bien posés par de séduisants modèles et confondre le trouble sensuel qui s'en dégage avec l'ardent plaisir de l'esprit que doivent procurer des évolutions ingénieuses, avec la profonde émotion que provoquent en nous les mouvements expressifs exécutés par un danseur artiste et inspiré.

Et puis, la beauté nécessaire à la Danse est extrêmement variable et particulière. Pour composer un orchestre, il ne suffit pas d'instruments ayant tous une égale magnificence de sonorité : le timbre grêle mais mordant du hautbois, les grondements emphysémateux du basson, les stridulations de la petite flûte apportent, dans une symphonie, des qualités qu'on demanderait en vain à quelque ensemble de violons ou de violoncelles. Si la Danse accroît en prestige, en finesse, en majesté les beautés naturelles, qui lui fournissent leur précieux appoint, elle peut aussi créer, chez ceux qui se consacrent à elle avec amour, une sorte de grâce, de séduction même, qu'ils ne possèdent aucunement à l'état de repos. Certains êtres, très doués pour le mouvement et médiocrement gâtés par la nature sous le rapport du physique, deviennent charmants à voir, dès qu'ils s'abandonnent à leur démon intérieur, tant l'ardeur et la vivacité de leurs bonds, tant l'aisance de leurs gestes font oublier que leur plastique n'est pas irréprochable, que leurs traits sont médiocres ou même franchement laids.

Encore faut-il nous méfier ici, une fois de plus, de cette tendance paradoxale de notre époque à mépriser, en matière d'art, les données sensorielles immédiates. Ne généralisons pas ce qui est, tout de même, exceptionnel.

Nous entendons répéter constamment, depuis une vingtaine d'années, qu'une voix plus ou moins jolie est indifférente chez le chanteur. N'allons pas affirmer, dans le même esprit, que la grâce des traits, que l'harmonie des proportions, que l'éclat du teint, que la séduction du regard sont inutiles au danseur ; et surtout, oh ! surtout, demeurons exigeants en ce qui concerne « le bien qui les renferme tous » : la jeunesse !

Un danseur laid, une danseuse aux traits irréguliers, voire aux proportions défectueuses, peuvent, avec l'élan, avec la verve, avec la flamme de la jeunesse, nous faire illusion et capter notre enthousiasme. Un danseur vieilli, une danseuse mûre ne nous offriront jamais qu'un spectacle pénible, ridicule et répugnant. Il faut l'aberration d'une civilisation faisandée, qui accepte et acclame dans les rôles d'ingénues et de jeunes premiers, sur les scènes tragiques ou lyriques, des êtres défraîchis, pour que nous tolérions également, sur nos théâtres de danses, les « pointes » d'étoiles alourdies et les ébats de muses époumonnées. Il y a, dans ces errements séniles, une véritable insulte à la beauté, à la passion, à la vie, un intolérable déplacement de valeurs, un perpétuel obstacle aux progrès et au renouvellement d'un art, fait, avant

tout, de force, de souplesse, d'ardeur et de juvénilité.

Force et souplesse, voilà bien les deux premières qualités physiques du danseur ; comme toutes ses autres aptitudes, il devra les développer systématiquement par des exercices longuement répétés. Pourtant nous n'insisterons pas là-dessus, dans la suite de ce livre, parce que ces exercices n'appartiennent point à la technique propre de la Danse.

La culture physique, les « sports », favorables au perfectionnement musculaire du danseur, ne sauraient être considérés comme de la Danse, et la Gymnastique n'est pas un art par elle-même. C'est une grande erreur de penser qu'un tour de force bien exécuté constitue autre chose qu'un acte de virtuosité corporelle et qu'il renferme nécessairement une parcelle de beauté esthétique. On aimerait assez désormais nous faire croire que les Grecs commirent parfois quelque confusion à cet égard. Mais, pour merveilleusement sûr que fût leur sens de la beauté, il n'était tout de même pas infaillible ; sans compter que les commentateurs se trompent peut-être en attribuant aux anciens une admiration de même nature pour le talent des kubistétères et pour celui des danseurs et des mimes.

On peut admirer les lutteurs, les jongleurs, les coureurs à pied, les bateleurs de toutes sortes, et aimer, d'autre part, les bayadères, les gitanes, les danseurs et les danseuses de théâtre, sans estimer qu'ils pratiquent un métier analogue, sans être persuadé que les pre-

miers dansent et que les derniers sont simplement des acrobates un peu moins vigoureux.

Ce qui a sans doute favorisé cette confusion, exploitée depuis quelque temps par les fervents du muscle et de la culture physique, c'est que le danseur, comme l'athlète et comme l'équilibriste, a besoin d'adresse et que ceux-ci, comme lui, atteignent souvent, on pourrait dire toujours, à la grâce, lorsqu'ils sont vraiment habiles.

Qu'est-ce donc que l'adresse et qu'est-ce que la grâce?

Si paradoxale que puisse paraître une telle opinion, je crois fermement que l'adresse, même l'adresse de l'équilibriste ou du boxeur, n'est pas une qualité physique, mais une qualité d'esprit et que la grâce n'est que le rayonnement de l'adresse.

Sans doute certains corps humains, naturellement plus vifs, plus lestes, plus flexibles que d'autres, se prêtent mieux à toutes les réactions musculaires qui permettent l'enchaînement logique des gestes et les variations rapides d'attitudes, mais c'est le cerveau qui gouverne cet enchaînement et ces variations ; c'est lui seul qui, en concevant nettement ce qu'il veut, en discernant comment il prétend l'obtenir, en adressant (voici le mot « adresse » qui reparaît dans le sens d' « indication » exacte...) en adressant nettement ses injonctions à chacun de nos membres, obtient d'eux la direction, l'amplitude et l'intensité propices à l'économie la plus juste des mouvements, à leur équilibre parfait.

Depuis quelques années, ne voyons-nous pas un pugiliste illustre vaincre, dans toutes les rencontres, des adversaires notoirement plus robustes que lui, par une adresse dont lui-même et tous les connaisseurs affirment constamment l'origine purement psychique ?

Je me souviens avoir lu jadis, je ne sais où, une chronique dans laquelle son auteur, après avoir raillé les danseuses de l'Opéra, parce que l'une d'elles avait parlé du « génie » de la Danse ou de l'intelligence créatrice de quelque chorégraphe, concluait en disant : « Nous ne comparerons tout de même pas le travail intellectuel d'une danseuse avec celui d'un mathématicien ! » Ce journaliste évidemment ne connaissait rien à la Danse, car l' « étoile » qui nous charme par ses évolutions, ses pirouettes et ses entrechats, par l'expression de sa physionomie, par ses gestes élégants, mesurés ou pathétiques, gouverne tout ce mécanisme par sa pensée, exactement comme l'algébriste conduit, par la sienne, les rangs pressés de ses équations.

Rémy de Gourmont, critiquant l'idée de faire entendre, le soir, aux ouvriers des villes de la musique classique, disait plus justement quelque chose comme ceci : « Rien de mieux que de jouer de belles œuvres à des terrassiers ; malheureusement ils arriveront l'esprit fatigué à ces auditions, car c'est *avec le même cerveau* qu'on exécute des travaux de terrassement et que l'on écoute les quatuors de Beethoven. »

L'adresse du danseur, comme celle de l'équilibriste et, du reste, comme celle du littérateur, du peintre ou

du musicien, tient surtout à une faculté bien mystérieuse, dérivant d'un phénomène qui se rencontre à la base de notre vie morale, comme à celle de la vie élémentaire et que la biologie s'efforce assez vainement d'élucider : la faculté d'imitation. On a essayé d'expliquer par un phénomène de résonnance ces imitations mystérieuses, qui régissent l'équilibre des corps vivants et dont les vaccines sont une des applications les plus frappantes et les plus admirables. On a cherché maintes interprétations lamarckiennes ou darwinistes de ce troublant problème : le *mimétisme*, l'imitation temporaire ou permanente, par un être vivant, du milieu dans lequel il lutte pour la vie, du fond sur lequel on le place. On a tenté de réduire à ses plus simples éléments cet autre phénomène d'imitation, non moins prodigieux, grâce auquel tous les hommes apprennent ou plutôt s'apprennent à parler. A vrai dire, dans tous ces ordres d'idées, à peu près semblables, on en est réduit à des hypothèses et à la constatation d'effets, dont les causes profondes demeurent ignorées.

L'adresse du danseur tient également, presque tout entière, à une faculté d'imitation identique. On est adroit, on commande facilement à ses muscles, parce que l'on imite bien les mouvements des autres danseurs plus entraînés. Cette aptitude innée à copier instinctivement les gestes et les attitudes des autres hommes est évidemment la caractéristique même de tout tempérament « artiste ». Le caricaturiste Sem, l'un des esthéticiens les plus pénétrants que je sache, a montré,

dans divers articles, comment son habileté à saisir la ressemblance de ses contemporains tient à sa faculté de les imiter rigoureusement, au point de résorber momentanément sa personnalité dans la leur, de se confondre en eux. Cette sorte d'identification de l'artiste créateur avec le sujet qu'il exprime peut aller plus loin encore ; et je suis persuadé que le paysagiste japonais ou chinois qui, sur son aquarelle, synthétise la neige, la pluie ou les fleurs de pêcher, s'absorbe pendant quelques instants dans ces météores ou dans cette vision printanière, au point de se sentir lui-même neiger, pleuvoir ou fleurir.

Sans aller aussi loin tout de suite, l'enfant naturellement prédisposé à la Danse présente, dès ses premiers essais, une extraordinaire facilité à organiser ses mouvements et ses poses, selon le modèle qu'on lui offre ; et cela sans le secours d'aucun miroir, sans aucun contrôle visuel. Il a le sens des attitudes segmentaires comme un vrai petit singe. Plus tard, s'il exerce cette faculté naturelle, qui se retrouve chez tous les enfants, mais à des degrés très divers, que la coquetterie édulcore et fausse généralement chez les petites filles, que la brusquerie des manières et les exercices de gymnastique dessèchent et figent chez les petits garçons, il imitera non seulement les danseurs et les mimes habiles de son temps, mais instinctivement aussi, et presque sans s'en apercevoir, les chefs-d'œuvre de la statuaire et de la peinture et, plus tard, par un mimétisme miraculeux, il saura, s'il est besoin, dan-

ser non seulement les affres du remords ou les enivrements de l'amour, mais les violences de l'orage et les agitations de la mer, la mélancolie de l'automne ou la fraîcheur du renouveau.

S'il a cette adresse et cette intelligence, il aura forcément la grâce.

La plupart des gens sont persuadés que la grâce est « quelque chose » de poétique, de plastique, de vaguement érotique aussi, un « je ne sais quoi » mi-élégant, mi-câlin, ajouté aux mouvements naturels moteurs ou expressifs des êtres humains, pour orner ces mouvements, pour plaire davantage. Et l'on court après elle au moyen de formules toutes faites, variables d'un temps et d'un pays à l'autre, puisque ce « quelque chose » n'est que l'accent plastique à la mode et, par là même, se rattache forcément à ces artifices du langage corporel, dont nous avons constaté, dans le précédent chapitre, l'étonnante versatilité. On zézaie ou l'on grasseye, on minaude ou l'on se rudoie du geste, selon le goût régnant et l'on croit, par la manière de lever le petit doigt, en offrant une tasse de thé, ou de secouer, du bout de l'ongle, la cendre de sa cigarette, avoir fait preuve d'une grâce infinie. On a seulement sacrifié, avec une pointe de ridicule, au « snobisme » de l'heure ; car la grâce est à la fois moins et beaucoup plus que tous ces artifices « de chic ». Elle est la manifestation, l'épanouissement de notre dextérité, marquant, par la justesse et l'aisance apparente de nos mouvements, à ceux qui nous regardent, que nous

rec visait à l'expression d'une beauté
raits individuels, accidentels ou passa-
fondaient en des types d'une vérité
le. (P. 177.)

STATUETTE DE TANAGRA. GRÈCE, IVe SIÈCLE. (MUSÉE DU LOUVRE.)

Photo Giraudon.

Le besoin d'extérioriser ses sentiments inspire sans cesse au danseur des attitudes et des gestes qui sont, chez lui, comme les fleurs éphémères mais parfumées du mouvement. (P. 45.)

IV

BACCHANTE, STATUE GRECQUE DU IVe SIÈ (BIBLIOTHÈQUE NA NALE.)

avons su bien proportionner nos efforts musculaires, en durée et en intensité, aux diverses fonctions que nous prétendions accomplir.

Je n'ai vu, de ma vie, homme plus gracieux que certain joueur de *diabolo*, qui s'exhibait dans un music-hall de Paris, il y a quelques années. Il ne faisait pas un geste inutile, n'avait pas une contraction nerveuse, pas un sourcillement qui ne concourussent à la réussite de ses merveilleux tours d'adresse. Il était l'élégance, la souplesse, j'allais dire la musicalité même. Vraiment, celui-ci, je serais presque tenté de dire qu'il dansait, tant son allure élastique et les inflexions de tout son être offraient quelque chose de rythmique et de chantant. S'il se fût préoccupé de nous charmer systématiquement, il n'eût jamais atteint à une telle mesure, à une telle discrétion, à une distinction pareille.

Un champion de billard peut être un lourdaud, dans la vie courante ; penché sur le drap vert, il devient la grâce même, par le prestige de la lourde baguette magique qu'il tient à la main, qui transmet à la substance inerte des billes la volonté lucide de son cerveau et, par choc en retour, avertit celui-ci des résistances et des imperceptibles réactions des petites sphères d'ivoire.

La vraie grâce est sérieuse, noble ; elle convient aussi bien aux hommes qu'aux femmes ; à la fois douce et grave, pudique et voluptueuse, elle atteint sa plus haute portée dans le *soave austero* de l'école toscane. Si quelque divinité devait la symboliser un jour,

il faudrait lui donner pour devise : *Mens agitat molem*; car, partout où apparaît la grâce, elle proclame le parfait équilibre du moral et du physique, comme dans ce jeu, dont nous parlions à l'instant, l' « effet » révèle presque miraculeusement l'empire souverain de l'esprit sur le corps, d'où naît une exquise sensation d'harmonie, d'intelligence et de sécurité.

Ainsi la pensée nous apparaît toujours, en fin de compte, gouvernant, de son invisible poste de commandement, toutes les manifestations vitales de l'homme ; non seulement celles, presque purement psychiques, qui lui permettent de calculer la grandeur, la distance et le cours des astres, mais encore celles, presque uniquement physiques, qui l'incitent à manifester par des bonds ou par des prosternements, son allégresse devant le soleil de mai, ou son recueillement sous la nuit pleine d'étoiles.

Cette pensée, cette logique, cette flamme spirituelle, nous allons la voir, au long de ce livre, embellissant, perfectionnant, symétrisant, synthétisant, harmonisant, sublimisant sans relâche les mouvements corporels de l'homme, pour en faire le canevas d'un art éminemment subtil et idéal.

Mais toutes ces qualités réunies chez un danseur : force, souplesse, adresse, faculté d'imitation (et, au fur et à mesure que nous avancerons dans notre étude, nous constaterons combien l'on est porté, dans chaque sorte de danse, à abuser de l'une ou de l'autre d'entre elles), puissance expressive, précision dans la mesure

du temps, ingéniosité dans le choix des gestes, tout cela demeure encore insuffisant pour former l'artiste complet, s'il ne possède en plus une vertu qui dépasse l'intelligence, l'ardeur, la grâce même, s'il n'émane de lui, comme un effluve qui nous enveloppe, nous pénétre, nous exalte... Je songe, en ce moment, à une jeune danseuse de théâtre, belle, vigoureuse, merveilleusement exercée, intelligente, suffisamment instruite, riche d'une grâce incontestable (si l'on n'entend par là que la flexible joliesse des mouvements et l'heureuse continuité des courbes dans l'espace) et qui ne me touche aucunement. Pareille à une éclatante fleur sans parfum, elle ravit mes yeux, sans atteindre mon âme; je l'admire sans qu'elle m'entraîne jamais dans les régions enchantées où la raison chavire et où, grisé d'odeurs, tout notre être se fond dans un anéantissement magique.

Homme ou femme, un grand danseur, disons mieux : un grand artiste, qu'il soit poète ou prosateur, sculpteur ou peintre, musicien, architecte même, doit posséder ce don divin : le *charme*.

S'il s'agit d'œuvres religieuses, qu'elles exhalent le parfum mystique de l'encens; d'œuvres martiales, qu'elles sentent la poudre et le charnier; d'œuvres érotiques, puisse le parfum des roses de Lahore les imprégner de son essence impérissable ! Mais qu'en tout cas, autour du thaumaturge, règne une atmosphère saturée d'émotion; qu'il jaillisse de lui comme un rayonnement d'au delà !

Plus tard nous tâcherons de discerner la cause profonde de cet ensorcelant prestige, que la volonté ne supplée point et que l'orgueil tue. Laissons, pour le moment, planer un peu d'imprécision et de mystère sur les impondérables de la grâce et regardons, presque en dehors de leur art, le danseur ou la danseuse, à peine nés d'hier, ériger la blancheur de leurs beaux corps dans la brume du soir, qui tombe et les enveloppe déjà... Ils sont si intimement nos frères et nos sœurs, avec leurs organes pareils aux nôtres, avec ces muscles, avec cette chair, qui n'auront été, pour nous, que des obstacles au progrès, que des causes de maladies, de troubles et de chutes, et qui, pour eux, prophètes, apôtres et pontifes de leur art, dans une carrière éclatante et brève, leur auront servi à la fois de sources d'inspiration, de thèmes inspirateurs et d'instruments dociles, sensibles et inspirés ! Regardez-les, ces belles jambes énergiques, ces bras harmonieux et lisses parcourus de longs frissons, ces gorges délicates ou royales, étouffées de sanglots, ces torses frémissants et houleux, ces visages mobiles, tour à tour exaltés ou recueillis, crispés de souffrance ou illuminés de regards triomphants ! Aimons-les comme les signes les plus éloquents, les plus variés, les plus humains de tout ce que nous ressentons, en ce monde, de douleur sous les coups du sort, d'enivrements amoureux ou de religieuse extase devant l'éternelle énigme de l'univers ! Et contemplons-les vite ! car, à peine se sont-ils épanouis à la claire intelligence de

leurs propres sensations et de leurs moyens expressifs, la nuit les reprend; ils s'effacent, sans laisser derrière eux d'autre sillage que, peut-être, quelque influence imperceptible sur les arts plastiques de leur temps. Mais, en passant, ils ont proféré, par leurs attitudes successives, comme avec les idéogrammes d'une sténographie sculpturale, les axiomes les plus troublants et les plus définitifs sur le Destin, la Nature et la Vie.

CHAPITRE IV

LES FLEURS DU MOUVEMENT

Que nos mouvement aient une origine purement dynamique et cherchent à plaire par eux-mêmes, sans rien exprimer d'intellectuel, ou qu'ils traduisent plus ou moins fidèlement, avec une intensité plus ou moins émouvante, nos sentiments et nos pensées, il faut, nous l'avons dit, qu'ils soient soumis à certaines exigences régularisatrices, qu'ils atteignent à un certain degré de style, pour prétendre à la dignité d'art.

Quand les gestes d'un danseur se sont perfectionnés de la sorte, que leur nombre s'est sensiblement accru, qu'ils ont beaucoup gagné en variété, que leur exécution se fait avec précision, adresse, aisance et sûreté, que toutes sortes de combinaisons permettent de les enchaîner, de les superposer entre eux, non seule-

ment ils acquièrent une beauté de forme qu'ils ne possèdent pas naturellement, mais encore une incomparable puissance d'expression.

Le mime, comme le danseur de pure arabesque, a besoin de pratiquer cette culture. Sans une technique volontaire et consciente, ils ne pourront jamais ni créer, ni interpréter des œuvres de véritable Danse.

Mais où puiseront-ils les éléments de cette technique? Quelle devra être la nature de leurs exercices et de leurs recherches?

La gymnastique, au sens où on l'entend d'ordinaire, en formera-t-elle le fond? Sera-ce en elle qu'ils devront chercher les qualités particulières de souplesse et de force exigées par leur art? Une comparaison précisera ma pensée là-dessus. J'ai connu jadis un vieil occultiste, qui avait imaginé tout un système du cosmos. Au commencement de ses leçons, il répétait toujours : « Dieu sera par nous accepté mais excepté! » voulant faire entendre par là qu'il croyait à l'existence réelle d'un Créateur personnel du monde, mais que l'homme, n'ayant avec Celui-ci aucun rapport direct, n'avait pas à s'en occuper, ni dans sa conception théorique des phénomènes, ni dans la conduite ordinaire de sa vie.

Je dirais volontiers de même : « la gymnastique sera par le danseur acceptée mais exceptée. » Il la rencontrera constamment, tant dans la conception de ses danses que dans leur réalisation, et sera fatalement soumis à ses principes essentiels, mais il ne s'en occu-

pera pas spécialement, sinon il est certain de fausser son objectif, de substituer la virtuosité corporelle à la valeur sculpturale et expressive des gestes, d'altérer l'esprit et le caractère esthétique de ses mouvements.

Nous verrons, beaucoup plus tard, comment la chorégraphie, que l'on qualifie maintenant de « classique », a commis cette erreur de tendre vers une sorte de gymnastique brillante et transcendantale et, par là, s'est dépouillée progressivement d'une grande partie de ses qualités plastiques.

Est-ce donc au rythme que le danseur demandera la stylisation de ses gestes? Certes le rythme joue, dans la Danse, un rôle prépondérant, immense, capital. Mais si le rythme régit souverainement, tant comme durée que comme intensité, les mouvements du danseur et, par là même, est le facteur à peu près unique de leur qualité spécifique, si le rythme est la « matière » de la Danse, il n'en est pas la « forme », qui demeure quasiment indépendante de lui.

La forme est secondaire ; elle n'est que l'apparence des phénomènes ; elle n'en exprime pas l'essence ; mais c'est elle qui frappe ordinairement le spectateur, c'est elle qui caractérise aux yeux du grand public les différentes sortes de danses, lui fait déclarer grec, classique, espagnol ou russe le « pas » que l'on exécute devant lui. C'est sur la forme des mouvements qu'il juge de la grâce ou de l'habileté de l'artiste.

Commençons donc notre analyse de l'art chorégraphique par l'examen de ses qualités superficielles.

Considérons la décoration et l'ornement de la Danse, avant d'en étudier les matériaux et l'architecture. Au fond, c'est ainsi que procèdent désormais presque tous les techniciens eux-mêmes. Ils définissent, précisent, réglementent ce qu'ils nomment les « positions » et les « mouvements » de leur art, c'est-à-dire la forme des gestes, et, quand ils en ont empiriquement fixé le nombre, strictement limité les variétés et rigoureusement codifié le mécanisme, c'est à peine s'ils songent à l'âme de ces mouvements, à leur rythme (dont ils connaissent à peine quelques types, ne disons pas élémentaires, ce serait trop beau! mais primaires), à leurs qualités profondes d'intensité, de nuance, de cohésion et surtout à leur spiritualité.

La danse classique, dite jadis italienne, et qui devint française à la fin du XVIIIe et au commencement du XIXe siècle, ne s'en cache pas ; elle n'a presque aucune préoccupation expressive, aucun souci d'ordre intellectuel. Elle est uniquement pittoresque et décorative.

Encore entendons-nous bien ! sur ses quatre catégories de positions (position des jambes, position des bras, position du corps, position de la tête), les seules, dont le nombre et la forme soient réglées avec précision, sont celles des jambes. La vie du danseur classique se localise presque tout entière dans le bas de son corps, à telles enseignes que les mouvements de la tête, dans l'orchestique grecque, lui paraissent « excessifs et disgracieux » et que la règle presque

unique de la tenue des bras et des mains exige une sorte de souplesse inerte, flasque, une manière de grâce molle et de rondeur monotone.

Quant aux positions des pieds, positions forcées, pénibles, tendues, uniquement inventées et réglées en vue d'une vitesse et d'une légèreté excessives, elles visent, non pas à l'équilibre et au naturel, mais à la détente et au prodigieux, non pas à la beauté, mais au « record ».

Voulez-vous nettement vous rendre compte si c'est dans cette technique — et la technique de toutes les danses modernes en dérive — que nous allons puiser l'enseignement des formes qui nous préoccupe? Retournez à l'Opéra voir un ballet; regardez la photographie de quelque danseuse-étoile en action ou représentez-vous seulement l'une de ces virtuoses, les deux pieds croisés l'un devant l'autre, se touchant sur toute leur longueur, ou dressée sur les orteils, les genoux en anse de benne..., et puis relisez ce passage de *Quaïn*, où Leconte de l'Isle décrit les filles d'Henokhia, « cité monstrueuse des mâles », revenant de la fontaine :

. . . . . .

Et les femmes marchaient, géantes, d'un pas lent
Sous les vases d'airain qu'emplit l'eau des citernes,
Graves et les bras nus, et les mains sur le flanc.

Elles allaient, dardant leurs prunelles superbes,
Les seins droits, le col haut, dans la sérénité
Terrible de la force et de la liberté,
Et posant tour à tour dans la ronce et les herbes
Leurs pieds fermes et blancs avec tranquillité.

Qui pourrait, l'imagination rafraîchie par une vision si magnifique, prétendre, de bonne foi, que même la forme des mouvements soit saine, soit normale dans le ballet classique? Ce qui ne veut pas dire, d'ailleurs, que cet art ne possède pas certaines qualités indéniables et un genre d'agrément, sur lesquels nous reviendrons à la fin de ce livre.

Mais pour bien comprendre quels doivent être des gestes de Danse logiques, simples et beaux, il n'en faut pas moins faire table rase de toutes les formules gymnastiques et chorégraphiques, dont s'encombre aujourd'hui notre esprit, et considérer un être humain qui marche normalement, telles ces femmes, par exemple, dans les vers du poète... Il marche, c'est une fonction et nous paraîtra beau, s'il est beau naturellement. — Ce n'est pourtant pas encore de la Danse, ne l'oublions pas.

Tout à coup il semble un instant s'arrêter, relève le pied droit qu'il vient de poser à terre et, de ce même pied, frappe le sol une seconde fois. Il fait deux pas encore et recommence symétriquement ce mouvement redoublé, puis, au lieu de poursuivre son chemin droit devant lui, change soudain de direction ou se met à reculer. Trois fois, dix fois, vingt fois il renouvelle ce manège, tantôt se retournant à demi du côté de la jambe encore posée à terre, derrière lui, tantôt opérant une rotation complète de cette jambe autour de celle qui le maintient dressé d'aplomb, dans une allure de progression. Tantôt il soulève doucement, pour

reculer, le pied sur lequel il fit son avant-dernier pas, tantôt il relève énergiquement et reporte en arrière, en un jeu puissant de charnière, l'autre pied déjà posé devant lui. Peu à peu ces interruptions, ces réduplications, ces hésitations, ces adjonctions, ces complications de gestes, curieuses, jolies, attrayantes, si elles sont accomplies avec l'adresse d'où naît la grâce, expressives et belles, si le vrai charme s'en mêle, prennent un caractère d'équilibre, de mesure, communiquent au corps entier une allure onduleuse et chantante, entretiennent une continuité dynamique qui se nuance, croît et décroît tour à tour, une sorte de frémissement fiévreux, d'exaltation lyrique, d'emportement de tout l'être, qui se courbe, fléchit et se détend, se ramasse et s'élance tour à tour. Le personnage rebondit, la jambe libre tantôt raidie en arrière, tantôt lancée en avant avec une ardente souplesse, le torse cambré, renversé ou tendu, les bras tout grands érigés au ciel ou désespérément allongés vers la terre, serrés de toutes leurs forces contre le cœur ou passionnément ouverts dans le vide. Cet homme, qui marchait ou courait tout à l'heure, ce n'est plus la gymnastique utilitaire des gestes d'activité qui règle désormais ses mouvements, ce n'est plus le simple vocabulaire plastique, artificiel ou spontané, dont il enchaîne les signes quotidiens. Une fureur sacrée, un démon s'est emparé de lui ; tout son langage corporel s'est haussé au ton oratoire, au ton de l'ode ou de l'épopée, plein d'hyperboles, de

répétitions et d'antithèses. Il gaspille ses énergies.

Il danse !...

De même que le langage courant de chaque peuple s'enrichit, dans sa littérature, de ces mille figures qui animent, décorent, ennoblissent le discours, précisent la pensée, l'illustrent, l'amplifient, l'imposent à l'auditeur, ici le délire de l'artiste, son besoin d'extérioriser ses impressions, de s'épancher ardemment, lui inspirent sans cesse des expressions plastiques frappantes, des gestes imprévus, des séries d'attitudes segmentaires ingénieuses, toute une mécanique imagée de la tête et du torse, des bras et des jambes, qui saisissent et subjuguent le spectateur et qui, semblables aux *fleurs de rhétorique* de l'orateur ou du poète, tour à tour délicates ou éclatantes, quelquefois immortelles, sont, chez le danseur, les *fleurs* éphémères, mais élouissantes et parfumées *du mouvement.*

Mais aussi, comme chez le poète ou l'orateur, ces « fleurs » peuvent être artificielles, exagérées de volume, criardes de couleur ; ornementation indiscrète, qui, loin d'idéaliser ou de magnifier le style, le ridiculisent, trahissent la pensée et appartiennent à cette catégorie des « mots d'enflure », que haïssait justement Pascal.

Comment donc le danseur s'assurera-t-il un heureux choix de gestes décoratifs, sinon par la sincérité de l'émotion, la conception nette de ce qu'il prétend exprimer, par un perpétuel respect du rythme, cette « matière » divine de la Danse, et par l'étude constante

des formes décoratives elles-mêmes ?... Le rythme et l'émotion du danseur feront bientôt l'objet de nos méditations. Ici comprenons seulement de quelle manière le chorégraphe — celui qui règle les danses — et ses interprètes doivent connaître les fleurs du mouvement.

Il faut que cette connaissance soit claire, profonde, aussi étendue que possible et rigoureusement méthodique. C'est là une question de « palette ». Avec tout le génie intuitif du monde, un peintre qui ne sait pas exactement les propriétés physiques, matérielles, les vertus évocatrices des couleurs qu'il emploie et qui ne se crée pas mentalement une façon personnelle de ranger ses teintes par séries, selon qu'il envisage telle ou telle de leurs qualités, n'arrivera jamais qu'à un art empirique, incomplet et balbutiant.

Pour le moment, il ne s'agit pas de discerner ce qui différentie tels gestes faits lentement de gestes identiques faits rapidement, tel mouvement exécuté « staccato » du même mouvement exécuté « legato », ces trois attitudes successives réalisées en force ou en douceur, selon les valeurs respectives d'un anapeste ou selon celles d'un dactyle. Nous n'envisageons que leur forme même.

Deux exemples très simples vont me faire comprendre.

Si je saute régulièrement, à une allure modérée, deux fois de suite sur chacun de mes pieds, pendant

chacun des seconds sauts, je puis laisser la jambe qui se trouve momentanément libre, tendue derrière moi ou la relever en avant le genou plié, je puis la tenir ployée en arrière ou tendue devant moi : Voici donc (abstraction faite de la tenue du pied), pour un même parti pris dans l'allure générale de l'individu, quatre figures nettement distinctes l'une de l'autre, quatre fleurs du mouvement, qui ne se ressemblent pas plus qu'un dalhia et qu'un chrysanthème, qu'une reine-marguerite et qu'un zinnia. Je choisis comme exemple, des fleurs qui, pour l'amateur de bouquets, sinon pour le botaniste, ont entre elles quelque similitude d'aspect, comme les quatre formes de sautillés que je viens de décrire.

Si je veux lever lentement et progressivement les bras complètement étendus, de la position qu'ils occupent, tombés naturellement le long du corps, jusqu'à ce qu'ils atteignent la position verticale vers le zénith, je puis les lever par les plans latéraux, c'est-à-dire, si j'ai le dos appuyé à un mur, en frôlant constamment ce mur des deux coudes ; ou je puis les lever par le plan sagittal, en les faisant monter devant moi constamment parallèles l'un à l'autre. Dans chacun de ces deux cas, je puis effectuer l'exercice les mains en pronation (la paume en dessous) ou en supination (la paume en dessus). Ce qui donne encore quatre fleurs du mouvement, différentes les unes des autres, comme le glaïeul, la digitale, l'aconit et le muflier.

Connaître clairement les fleurs du mouvement, c'est

savoir avec netteté, avec précision, de quels éléments linéaires se composent tous les gestes que l'on exécute, quelles positions relatives chaque attitude exige de chaque segment corporel, quelle place l'humérus et le fémur y doivent occuper, par rapport au tronc, l'avant-bras et la jambe, par rapport au bras et à la cuisse, la main et le pied, par rapport aux membres qu'ils terminent, comment sera tourné chacun de ces segments, relativement au segment qui le précède, quelle inclinaison fera le torse avec la verticale du lieu, à combien de degrés environ chaque articulation ouvrira ou fermera l'angle formé par les deux articles rigides qu'elle réunit.

Pour que cette connaissance devienne profonde, il faut que le danseur sache, et sache sans hésitation, obtenir le plus simplement, le plus rapidement, le plus économiquement possible l'attitude désirée... Il faut que des réflexes infaillibles se substituent, dans son système nerveux, à force d'exercices répétés, aux actes intelligents et aux évolutions conscientes qui lui ont primitivement permis, par tâtonnements et par corrections successives, d'arriver à la « pose » souhaitée. Et il ne s'agit pas seulement d'atteindre exactement ces « limites », que la danse classique nomme des positions ; il faut encore passer de l'une à l'autre par le chemin le plus bref, le plus simple, le plus sûr. En un mot, la connaissance des fleurs du mouvement ne saurait demeurer statique ; elle doit devenir cinématique, au point qu'un feu roulant d'innerva-

tions, de contractions et de décontractions musculaires détermine la série des poses du danseur, sans une confusion, sans une erreur, sans une gaucherie. Nous verrons bientôt que la culture rythmique seule peut développer pleinement cette habileté. Pour l'instant, constatons simplement la nécessité d'y atteindre ; ne nous préoccupons pas des meilleurs moyens pour le faire.

Si elle est vraiment profonde, la connaissance des fleurs du mouvement ne comportera pas seulement une parfaite collection d'images motrices et de leurs représentations dynamiques, elle comprendra aussi la perception du rapport intime entre chaque geste exécuté et sa valeur expressive, perception dans une certaine mesure intuitive, mais, pour une part néanmoins, parfaitement déductive, bien que d'une acquisition difficile et longue.

C'est encore plus au chorégraphe qu'à l'exécutant (si celui-ci ne « règle » pas lui-même ses danses) que cette connaissance est nécessaire, pour combiner des suites d'attitudes exprimant toutes rigoureusement ce qu'elles veulent dire et concourant, sans contradictions, à un caractère déterminé.

Reprenons l'exemple, que nous donnions tout à l'heure, des bras montant peu à peu, de la position où ils pendent vers le sol, jusqu'à celle où ils se dressent vers le ciel et considérons seulement deux formes différentes de ce mouvement : leur ascension par le plan sagittal, les mains en pronation (la paume

tournée vers le sol) et leur ascension par le même plan, les mains en supination (la paume en dessus). Dans le premier cas, la série des attitudes du danseur exprimera sa supériorité morale, sa puissance certaine sur le phénomène ou sur l'individu avec lequel il se confronte, et le degré d'inclinaison des bras (verticaux vers le sol, obliques en bas, horizontaux, obliques en haut, verticaux vers le ciel) déterminera quantitativement l'énergie d'une autorité dont la qualité demeure constante, pour toute la série de ces positions successives.

Les bras baissés très obliquement devant soi, c'est le commandement doux à un être ou à un élément qui ne peut même pas tenter un semblant de résistance.

Les bras horizontaux, c'est la bénédiction du pontife à la foule courbée devant lui ; c'est Neptune prononçant, sur les flots déchaînés, son irrésistible : *Quos ego...*

Les bras levés tout droits, c'est le spasme d'incantation, trahissant l'effort surhumain du magicien ; c'est Esclarmonde évoquant les esprits qui obéissent à sa voix exaltée.

Les mêmes gestes, exécutés la paume de la main en dessus, signifient exactement le contraire : l'abandon d'un être à des forces supérieures, aux volontés d'un maître souverain, avec toutes les nuances quantitatives d'intensité, déterminées par leur inclinaison.

Les bras en bas, c'est Marie, répondant à l'annonce de l'Ange : *Fiat voluntas tua* !

Les mains tendues horizontalement, les deux pouces en dehors, c'est la prière ; c'est Pharaon faisant, aux dieux plus puissants que lui, une offrande, qui n'est, elle-même, qu'une forme d'imploration.

Levées aux nues, c'est Niobé, au comble du désespoir, suppliant Zeus de la changer en pierre.

Le danseur devra connaître, de la sorte, toutes les caractéristiques dynamiques et expressives de tous les gestes qu'il emploie, de tous les mouvements qu'il ajoute à son activité motrice naturelle, à sa mimique spontanée ; ce qui l'oblige, du même coup, à augmenter sans cesse son vocabulaire corporel, à chercher sans répit des expressions nouvelles, plus précises, plus délicates, plus fortes, serrant de plus près sa pensée, la traduisant avec plus d'adresse, de grandeur ou de force.

Et, au fur et à mesure qu'il accroîtra ce répertoire presque illimité d'attitudes et de mouvements, il devra les classer méthodiquement, logiquement dans son esprit, par catégories et, pour ainsi dire, par gammes, selon des points de vue mécaniques et psychologiques soigneusement sériés, nuancés, étiquetés, lui permettant ensuite d'éliminer toutes les expressions inutiles et de retrouver immédiatement, selon ses besoins, les figures contrastantes ou similaires rigoureusement convenables, qui communiqueront à son éloquence plastique la justesse d'accent, la variété de ton et l'unité de style, sans lesquelles il n'est pas d'art possible.

Combien, hélas ! la plupart des danseurs atrophient au contraire, et boursouflent tout ensemble leur langage, le réduisant à un petit nombre de locutions, conservées au hasard, toujours les mêmes, qui ont paru plaire, dont on use et dont on abuse ensuite à tort et à travers, et que l'on « force » tant et plus en vue exclusive de l'effet !

Et combien se trompent les novateurs, qui utilisent inconsidérément et hâtivement quelques formules neuves, découvertes par une heureuse intuition, et s'en servent avec un empirisme aveugle, sans souci de les ordonner, de les cataloguer, de trouver patiemment les chaînons intermédiaires, reliant les uns aux autres tous les gestes qu'ils utilisent, permettant leur classement logique et, par là même leur réduction à quelques types essentiels, nécessaires, soigneusement et savamment choisis pour leur beauté supérieure et pour la richesse de leur sens.

« Tout le reste est littérature » ; tout le reste, du moins, est rhétorique, rhétorique au mauvais sens du mot, au sens de bavardage, d'afféterie, de tarabiscotage et d'esbrouffe.

Il n'en saurait d'ailleurs être autrement, si ces ornements du geste, si ces *fleurs*, comme nous venons de les nommer, prétendent s'épanouir sans discipline, au gré de je ne sais quelle fantaisie aléatoire, si ce

lyrisme n'obéit pas aux exigences d'une grammaire bien faite, s'il ne se soumet aux principes d'une vivante philosophie.

La grammaire du danseur, c'est le rythme, sa philosophie, c'est l'amour. Nous les envisagerons tour à tour, dans les chapitres qui vont suivre.

CHAPITRE V

LE RYTHME

Depuis la fin du XIXe siècle, depuis le commencement de celui-ci surtout, on parle beaucoup du rythme, constamment, à tout propos, et bien souvent hors de propos. On sait vaguement ce qu'il peut être, on le sent plus vaguement encore, et, plus la conception qu'on en a demeure nébuleuse, plus il semble que l'on nourrisse pour lui un respect mêlé de fétichisme. On le considère comme une sorte de divinité à tout faire, prête à accomplir tous les miracles, pourvu qu'on invoque son nom : *Rythme*, *Eurythmie* sont des mots bien sonnants ; à les proférer on s'admire soi-même et l'on pense aussi se pousser dans l'estime du voisin... Il y a certains vocables venus du grec ou du latin, qui agissent ainsi, semble-t-on croire, comme le « para-pharagaramus » des magiciens, rien qu'à vibrer dans l'air ou à être tracés dans l'espace.

« Rythmique » est de ces mots. Nous voyons peu à

peu, tous les critiques, à tout bout de champ, célébrer le « rythme » des vers ou de la prose, de la peinture ou de la sculpture, de la musique ou de l'architecture de leurs contemporains et cela à tort et à travers ; parfois précisément quand on se trouve en présence des œuvres les moins rythmées du monde.

Il faut bien parler, et « rythme », comme « valeur » et comme « volume », donne tout de suite au discours un petit air de compétence. Un cours de culture physique surtout se croirait déshonoré s'il ne s'intitulait rythmique et l'on n'enseigne plus une danse, qu'on ne l'affirme noblement « danse rythmée ».

Je voudrais bien savoir comment des danses pourraient ne pas l'être. L'humble et plébéienne polka, avec ses deux croches et sa noire, est la plus rythmée de toutes ; et précisément celles que l'on intitule de la sorte sont généralement celles qui s'éloignent le plus d'une cadence simple et facilement perceptible, d'une accentuation franche et nette.

On raconte que Paolo Uccello, peintre florentin du xve siècle, s'éprit si passionnément des lois de la perspective, qu'il finit par ne plus s'occuper de la réalité des choses et que ses tableaux devinrent, peu à peu, des combinaisons de lignes inintelligibles. Quand il mourut, il tenait à la main un petit disque de parchemin sur lequel on ne voyait que d'incompréhensibles entrelacs et il expira en disant : « Quelle belle chose que la perspective ! »... Il avait lâché la proie pour l'ombre. C'est que la perspective, objet d'une

science indispensable à la peinture, n'a pas de réalité objective. Notre œil ne perçoit, dans la nature, que des taches colorées, dont les dimensions apparentes, par rapport aux dimensions réelles des objets qui les déterminent, provoquent les phénomènes tout à fait relatifs de la perspective.

Le rythme, de même, n'a pas d'existence propre, il ne constitue pas une entité indépendante des phénomènes qu'il caractérise. Il n'y a pas de « rythme en soi ». Il y a des surfaces rythmées, des volumes rythmés, des sons rythmés, des couleurs rythmées, des contacts rythmés, des parfums rythmés, que sais-je ! Otez la matière qui sert de substratum au rythme, vous n'aurez plus qu'une abstraction, dont la valeur devient purement métaphysique, et à laquelle il est absurde de vouer une affection sensible.

Voulez-vous que je vous énonce la définition, très précise et très exacte, qu'après des années et des années de pratique continuelle de mouvements et de sons rythmés — et rythmés en fonction les-uns des autres je suis arrivé à me donner du rythme ? Le rythme est la résultante de rapports entre des phénomènes de vitesse, des phénomènes de durée, des phénomènes d'intensité et des phénomènes de cohésion.

Vous ne saisissez pas très bien ce que cela signifie ? Attendez ; pour l'instant il me suffit de bien vous convaincre que le rythme n'est pas une entité, mais une résultante, n'est pas une substance, mais une qualité, comme le temps, l'étendue et le nombre, dont il cons-

titue, en quelque sorte, l'expression collective, et dont il permet, au moyen de l'écriture musicale, la représentation synthétique.

Si j'écris une série de « blanches » (vous connaissez tous ce signe musical, dont on dit qu'une blanche vaut deux noires) en marquant au-dessus de ces blanches : *Adagio*, ce qui, pour le musicien, signifie « très lentement », au-dessous : *ff*, ce qui signifie « très fort » et en avant des blanches : $\frac{6}{4}$, ce qui signifie qu'une de ces blanches, sur trois, est accentuée et que les deux autres sont faibles, j'ai tracé un pur symbole, mais un symbole très clair, applicable à une série de phénomènes, visuels, olfactifs, tactiles aussi bien que sonores.

S'agit-il d'une colonnade? je saurai que ces colonnes sont identiquement écartées (blanches), très espacées (adagio), très grandes (fortissimo) et que, toutes les trois colonnes, il s'en trouve une plus importante que les deux suivantes $\left(\frac{6}{4}\right)$.

S'agit-il d'un chant de violon? Je saurai que l'archet qui l'exécute doit produire des sons de durées égales (blanches), très longs (adagio), très intenses (fortissimo) et que l'un de ces sons, sur trois, sera plus accentué que les deux suivants $\left(\frac{6}{4}\right)$.

Par conséquent, je puis dire que la colonnade et la mélodie, dont je viens de parler, *ont le même rythme*. Mais, si je supprime les pierres de la première et les sons de la seconde, il ne me reste qu'une abstraction qui n'est ni belle, ni laide, qu'un concept purement

intellectuel, absolument dénué de valeur propre, résultat d'une comparaison entre des phénomènes primitivement perçus, auxquels il conférait un caractère déterminé, un sens précis, une expression particulière.

C'est pourtant cette résultante de rapports, cette abstraction qu'il importe aux artistes quels qu'ils soient — aux danseurs plus qu'à tous autres — de connaître parfaitement. Car, immatériel, fictif, impondérable par lui-même, élément primordial de tous les arts, sans être l'élément propre d'aucun d'eux, le rythme devient la « matière » de la Danse ou de la Musique, dès qu'il régit les proportions des mouvements corporels ou des sons.

Considérons-le donc avec attention, dans son acception la plus générale, pour tâcher de percevoir ses composantes, en oubliant un moment s'il s'agit de sons rythmés, de gestes rythmés ou de marbres rythmés. Nous ne pourrons d'ailleurs y parvenir sans fixer notre pensée sur quelque phénomène matériel, qui touche nos sens, si sec, si cru, si dépouillé soit-il.

Choisissons des coups de marteau frappés pour enfoncer un clou dans un morceau de bois. Ni l'agrément plastique du geste, ni le charme de la sonorité ne détourneront notre esprit de l'examen purement analytique de ces coups.

Nous remarquerons d'abord si le marteau frappe vite ou lentement sur le clou. Le nombre absolu de coups, qui se succèdent dans un temps donné, déter-

mine la *Vitesse* du rythme, ce que les musiciens nomment son *Mouvement* ou son *Tempo*.

Nous voyons ensuite que ces coups, lents ou rapides, peuvent varier de vitesse les uns par rapport aux autres ; l'un d'eux, par exemple, peut durer, à lui seul, autant que les deux autres qui le précèdent, qui le suivent ou qui l'encadrent ; ce qui s'énonce, en musique, en disant que le rythme réalisé se compose *de deux croches et d'une noire* ; *d'une noire et de deux croches* ; ou *d'une croche*, *d'une noire et d'une croche*. Dans la poésie grecque, on eût dit qu'on se trouvait en présence d'un pied nommé *Anapeste*, *Dactyle* ou *Amphibraque*. Dans un dessin d'ornement, dans un parti pris architectural, on retrouve constamment des dispositions analogues; seulement les phénomènes s'y développent dans l'étendue, au lieu de s'y développer dans le temps. On aura, par exemple : deux petits espaces et un grand, égal aux deux petits ensemble; un grand espace et deux petits; ou un petit espace, un grand et un petit ; ce qui correspond exactement aux rythmes musicaux ou métriques que je viens d'énoncer. — En musique, cette durée relative des phénomènes se nomme la *Valeur*.

Enfin, nous constatons que certains coups peuvent être frappés plus fort que d'autres et que les coups brefs ou les coups lents peuvent être indifféremment affectés par ce surcroît local d'énergie, par cette variation d'intensité accidentelle, que les musiciens appellent *Accent* ou *Temps fort*, selon les cas.

Le rythme comporte encore un quatrième élément. Avec des coups de marteau, il est peu perceptible. Mais supposons, par exemple, qu'en maniant le sifflet d'une machine à vapeur, nous imitions, plusieurs fois de suite, dans un mouvement lent, la série d'anapestes frappés tout à l'heure avec le marteau : deux brèves et une longue, deux brèves et une longue, deux brèves et une longue... Nous pourrons donner des coups de sifflet tous très courts, même celui qui devrait être plus long que les autres, en laissant entre eux des vides, des « silences » convenables, pour que nous éprouvions tout de même le sentiment de tranches de durée respectivement égales à 1,1 et 2 ; 1,1 et 2 ; 1,1 et 2... Ou nous pourrons, au contraire, donner des coups de sifflet répartis suivant les mêmes « valeurs », en interrompant à peine le son entre chaque émission du jet de vapeur. Dans le premier cas, on dira que les coups de sifflet sont « détachés », dans le second, qu'ils sont « liés ». C'est là ce que l'on appelle le degré de *Cohésion* du rythme.

Donc des phénomènes de vitesse, de durée, d'intensité et de cohésion, concrétisés par des sons, par des gestes, par des syllabes, par des volumes, par des couleurs, se combinent entre eux selon des rapports prodigieusement variables.

Le Rythme est la résultante de ces rapports.

Aucune activité de la matière ne peut échapper au rythme. Mais les mouvements de notre corps lui sont soumis d'une façon plus évidente, si l'on peut dire,

que toutes les autres manifestations naturelles. Il y a là quelque chose de fatal : un geste ne saurait s'exécuter sans présenter des caractéristiques de force et de durée, d'intensité et de cohésion, qui le différencient immédiatement de tous les autres gestes.

Célébrer la danse comme rythmée ou rythmique équivaut donc à dire que l'on a vu un chien « cynique », une langouste « crustacée », un fleuve « fluvial » ou un homme « humain ». Mais le comparatif ou le superlatif rendent leur vertu à des épithètes, qui, au positif, constituent un pléonasme. On peut dire d'êtres cultivés, enrichis par l'étude des belles-lettres, des « humanités », qu'ils sont devenus *plus humains* « homines humaniores ». Et l'on parle justement de danse *bien rythmée*, d'une danse *mieux rythmée* ou de danses *très rythmées*. Cela signifie que le « mouvement », le « tempo » en sont judicieusement choisis, que les nuances et les accents d'intensité s'y trouvent habilement répartis et fortement soulignés, la cohésion heureusement variée et, surtout, que la durée relative de tous les gestes y présente des rapports mathématiques simples et rigoureusement justes. Car, au fond, le rythme, qui comprend les quatre éléments que je viens d'énumérer plusieurs fois (vitesse, durée, intensité et cohésion), se réduit pratiquement aux « valeurs », qui englobent la vitesse et la cohésion, et aux « accents », qui modifient indéfiniment leur caractère.

Les combinaisons d'accents et de valeurs sont illi-

mitées. Pour les connaître, les classer, les bien comprendre, c'est la notation musicale, qu'il est le plus simple d'employer. Elle est merveilleusement adaptée à sa fonction et permet de noter facilement et clairement toutes les particularités des rythmes les plus subtils. Nous verrons bientôt que c'est aussi à la musique, à la musique elle-même, et non plus à son écriture, qu'il nous faut demander secours pour incorporer en nous la *sensation* des rythmes. La musique, avec son cortège d'impressions auditives, peut seule régulariser parfaitement nos habitudes motrices et, par un phénomène de réciprocité, de réversibilité remarquable, seuls aussi les mouvements de notre corps, les rythmes de nos attitudes segmentaires, savent assurer à notre sens rythmique musical l'absolue précision, la souplesse et la vie.

Il ne saurait être question de donner ici une théorie, même très élémentaire, du rythme.

Comme pour toutes les sciences, plus on pénètre au cœur de la science rythmique, plus on parvient à la ramener à quelques principes clairs, simples et peu nombreux mais impossibles à comprendre parfaitement, sans s'être consacré à leur recherche avec ardeur et constance.

Toute grammaire se compose d'une *phonétique*, étude des sons et des signes qui représentent les éléments du discours, d'une *morphologie*, ou étude de la

forme des mots, et d'une *syntaxe*, ou étude des relations entre les mots.

Dans la grammaire du rythme la Phonétique est remplacée par une sorte de numération ; elle est l'étude des « durées » et des signes qui les représentent : « unités » de temps, « doubles », « triples », « quadruples », « moitiés », « quarts »..., répésentées par les signes musicaux de la *noire*, de la *blanche*, de la *blanche pointée*, de la *ronde*, de la *croche*, de la *double-croche*, etc... ; des « vitesses », indiquées par les termes italiens : *adagio*, *andante*, *allegro*, etc... ; des « accents », marqués soit par des *soufflets*, des *chapeaux*, des *tirets*, soit par des *barres de mesure* ; du groupement des phénomènes « faibles » et « forts » en *mesures à 2, 3, 4, 5, 6 temps binaires* ou *ternaires* ; de l'état de « cohésion », spécifié par des *liaisons*, des petits *points*, ou par les expressions *legato* ou *staccato* ; des « arrêts » ou « suspensions » de mouvement, vides entre les objets du rythme et des « silences », qui se représentent, selon leur durée, par des *soupirs*, des *pauses*, etc., etc.

La Morphologie des rythmes, c'est l'étude des divers agrégats de valeurs en groupes de longues et de brèves, présentant un sens complet et une personnalité autonome. Ces groupes sont tous réductibles aux pieds de la prosodie grecque et, parmi ces pieds, aux huit ou neuf plus simples d'entre eux : *spondée*, *iambe*, *trochée*, *dactyle*, etc.

Il faut, bien entendu, arriver à connaître la cons-

truction de tous les rythmes élémentaires, de tous ces pieds, quelles que soient les durées relatives des valeurs qui les composent, à distinguer, par exemple, le trochée ternaire du trochée binaire et du trochée quinaire, et à différencier chacun d'eux à l'état lent du même à l'état vif, à l'état très vif et à l'état très lent.

Il faut encore savoir quelle transformation subit chaque groupe rythmique, suivant les déplacements d'accent auxquels on le soumet, ce qui comporte toute la théorie de l'*anacrouse* et toute l'étude des *syncopes*.

On arrive seulement alors à la Syntaxe rythmique, c'est-à-dire à la connaissance des relations entre les rythmes élémentaires, connaissance qui, tout entière, se ramène à deux grands problèmes : la *Superposition des Rythmes* (ce que les musiciens nomment « le deux contre trois », le « trois contre deux », le « trois contre quatre », etc...) et l'*Accélération des Rythmes :* doublement, triplement, quaduplement, quintuplement de vitesse d'un rythme donné. L'étude des Superpositions rythmiques comporte exclusivement l'analyse du phénomène des « moirures » et celle des « Rythmes globaux » produits synthétiques des rythmes superposés. Et l'étude des Accélérations conduit à l'intelligence (absolument essentielle et primordiale, selon moi) des *Transmutations rythmiques*, morcellement d'un rythme élémentaire en pieds nouveaux — différant tous du pied primitif — par répéti-

Photo Giraudon.

: sérénité exaltant la maîtrise de soi,
rité dans la grâce, la mesure dans la
voilà la marque de l'atticisme. »
78.)

DANSEUSE GRECQUE. BAS-RELIEF
EN MARBRE. (MUSÉE DU LOUVRE.)

Photo Neurdein.

Il suffit de regarder les figures féminines du moyen âge, pour constater que le sens des attitudes séduisantes ne s'était aucunement perdu à cette époque de foi vive. (P. 167.)

VI

STATUE DE LA FAÇADE OCCI
TALE. XIVe SIÈCLE. (CATHÉDI
DE STRASBOURG.)

tion de celui-ci dans un cadre qui convient aux valeurs nouvelles mais force à déplacer tous les accents.

Une fois acquises ces connaissances rythmiques, il reste à pénétrer la *Valeur expressive*, c'est-à-dire l'élément psychologique du rythme. Dans cet ordre d'idées, on se trouve encore en présence de principes très nets, très objectifs. Avec un exercice suffisant on parvient à discerner clairement le régime des genres, masculin ou féminin, du binaire et du ternaire, à reconnaître que l'expression des pieds composés de valeurs égales diffère totalement de celle des pieds composés de valeurs inégales, les premiers déterminant toujours des rythmes d'action et les seconds, toujours des rythmes de passion, et que, parmi ces derniers, ceux où les longues précèdent les brèves offrent un caractère de joie, de bienveillance, d'euphorie opposé à celui de souffrance, d'hostilité, d'irritation présenté par les pieds ou les brèves précèdent les longues. On peut arriver à prévoir, à coup sûr, comment, au point de vue émotif, les rythmes de chacune de ces catégories réagissent les uns sur les autres, selon des lois de priorité et de hiérarchie parfaitement justifiables et fixes, à pénétrer le dynamisme subtil des amphibraques et celui des syncopes qui en dérivent et, enfin, à appliquer aux rythmes coupés de silences toutes les particularités des rythmes à pieds pleins, avec les modalités expressives nouvelles dérivant de ces arrêts du mouvement.

Mais, pour posséder la science rythmique d'une

manière utile à l'exercice de son art, le danseur — nous paraissions l'avoir un peu perdu de vue — ne doit pas seulement connaître toutes ces choses, il doit les sentir profondément. Et comment les sentirait-il, s'il n'est capable de réaliser personnellement, avec chaque segment de son corps, tous les rythmes possibles, d'en figurer plastiquement les éléments infiniment variables de vitesse, de durée, d'intensité et de cohésion ? Et comment, réciproquement, les figurerait-il, s'il ne les connaît pas, s'il ne perfectionne constamment son dynamisme naturel, s'il se contente toujours du répertoire spontané de gestes, que lui suggèrent ses intuitions, répertoire forcément très limité, très incomplet, très approximatif ?

On se trouverait là en présence d'un dilemme fâcheux, d'un postulat décevant, si l'acquisition de la science du rythme et le perfectionnement des habitudes motrices n'étaient précisément « fonction » l'un de l'autre et si la meilleure, ou, pour mieux dire, la seule façon d'acquérir l'intelligence, le discernement et la sensibilité rythmiques n'était de s'exercer à représenter tous les rythmes et toutes leurs modalités au moyen d'attitudes segmentaires, au moyen d'innervations et de mouvements rigoureusement proportionnés à leurs valeurs et à leurs accents.

Je disais plus haut que le rythme n'est l'élément propre d'aucun art et qu'il est l'élément primordial de tous. C'est qu'il est, en effet, d'essence purement

mécanique ; aucune image rythmique n'est primitivement sonore, ni colorée, ni spatiale, ni parfumée ; elle est toujours énergétique, musculaire. Ce n'est qu'avec la documentation fournie à notre cerveau par nos nerfs (et par nos nerfs moteurs) que nous pouvons concevoir clairement un rythme, même musical ou pictural, le sentir et le reproduire ensuite à volonté. La sensibilité rythmique s'acquiert et se perfectionne sans cesse, grâce à l'enregistrement, dans nos centres nerveux, de fatigues musculaires identiques, fréquemment répétées.

« Au commencement était le Rythme », a dit Hans de Bülow, dans un aphorisme célèbre. Il pensait à la musique. Au commencement était, en effet, le rythme, mais il était *en dehors* de la musique, qui ne saurait s'en passer, non plus que la sculpture, que la peinture ou que l'architecture, car le rythme préexiste aux sons, aux lignes et aux couleurs, comme phénomène dynamique. C'est même pour cela que la Danse est le plus rythmique de tous les arts, parce que c'est d'elle-même que naît le rythme qui la régit, tandis que les autres arts le lui empruntent tous.

Nous verrons, dans le chapitre prochain, comment l'intuition de cette vérité longtemps méconnue amena, il y a quelques années, un théoricien de génie à resserrer les liens intimes du rythme et de la danse, fortement relâchés depuis de longs siècles, et à poser ainsi les bases d'un art chorégraphique nouveau, se rapprochant comme esprit (car il n'est aucunement

nécessaire qu'il s'en rapproche comme forme) de la chorégraphie grecque.

Tous les développements que pourrait nous inspirer un tel sujet n'équivalent pas, comme arguments en faveur d'une culture rythmique profonde, à quelque exemple précis et net.

Supposons que l'on veuille, pendant une mesure très lente à quatre temps, partager — simplement avec des coups frappés, avec des coups de marteau, par exemple — chaque temps en deux parties égales, en *croches*, comme on dit en musique, et que l'on veuille ensuite partager ces mêmes temps, en leur conservant rigoureusement une égale durée, en trois parties égales, en *triolets*. Pour réussir l'opération, il faut accomplir un acte purement intellectuel, qui consiste à partager mentalement chaque temps en six parties égales. On compte sur chacun de ces temps, aussi régulièrement que possible : « 1, 2, 3, 4, 5, 6, 1, 2, 3, 4, 5, 6, » et pendant la première mesure on frappera les coups de marteau, quand on prononcera les nombres 1 et 4 ; pendant la seconde, on les frappera en prononçant 1, 3 et 5. On a dû, par conséquent, pour comprendre ce problème rythmique et le réaliser *volontairement* d'une façon précise, penser au plus petit commun multiple de 2 et de 3, c'est-à-dire à 6, et se servir de ce plus petit commun multiple comme d'un guide fidèle et sûr.

Voulons-nous maintenant *sentir* cette variation du rythme (du duolet au triolet ou du triolet au duolet) ?

il ne s'agit plus d'opération intellectuelle ni volontaire ; il ne s'agit plus de plus petit commun multiple. Il faut avoir répété assez souvent le mouvement rythmique, en comptant comme tout à l'heure de 1 à 6 sur chaque temps, pour avoir créé, peu à peu, en soi un réflexe indélébile, pour sentir instinctivement dans ses muscles le « rapport » entre les deux éléments rythmiques : le binaire et le ternaire et pour en dégager une sensation précise d'effort, qui, pour le passage du duolet au triolet exige une intensification d'énergie représentée par le quotient de 3 par 2 (1,5) et pour le passage du triolet au duolet une diminution d'énergie représentée par le quotient de 2 par 3 (0,6666), réflexe, par conséquent, plus difficile que l'autre à établir.

Cette différence mathématique entre l'intelligence des rythmes et la sensation des rythmes montre éloquemment pourquoi il faut d'abord compter pour réaliser un rythme quelconque et comment ensuite on peut le réaliser d'instinct sans compter. Un plus petit commun multiple est l'emblème arithmétique de la première forme d'activité, un quotient l'emblème arithmétique de la seconde ; la première est du domaine de la science, la seconde seule, du domaine de la vie.

Tout ce que l'on peut dire de plus, en faveur de la culture rythmique est pur verbiage ; tout ce que l'on peut dire contre elle se brise contre ce raisonnement.

Or la Danse, se composant essentiellement de phénomènes qui se succèdent dans le temps et se déve-

loppent dans l'espace, devra trouver son prototype rythmique à la fois dans la musique et dans la géométrie. Ses valeurs (phénomènes de durée) seront calquées sur les valeurs des sons; les rythmes d'amplitude de ses gestes et leurs rythmes d'orientation (phénomènes spatiaux) sur les figures des géomètres. Et comme les uns et les autres sont soumis aux lois d'équilibre des corps graves en mouvement, il faudra considérer encore le rôle de la mécanique dans tout ceci.

Nous allons donc jeter quelques regards sur les rapports de la Musique et de la Danse, en un chapitre que nous mettrons sous l'invocation de leurs muses respectives : *Euterpe et Terpsichore*; et le chapitre suivant, consacré aux rapports de la Danse et de la Mathématique s'intitulera, si vous le voulez bien, *Terpsichore et Uranie.*

CHAPITRE VI

EUTERPE ET TERPSICHORE

Sous les ormes du Mail, les platanes du Cours, ou les marronniers des Quinconces, joue la musique militaire ; un anneau compact d'auditeurs entoure le cercle mince des exécutants et, tout de suite après, que voyons-nous ? Des enfants qui dansent. Il y en a toujours, dans tous les pays du monde. Sitôt que les premiers accents des cuivres éclatent, ils jettent là balles et cerceaux et, s'abandonnant à leur irrésistible instinct, commencent à sautiller, à se trémousser plus ou moins en mesure, au désespoir des vieux mélomanes, qui, n'ayant plus les articulations souples, ne peuvent admettre que ces gambades des belles petites robes blanches rendent à l'art divin d'Orphée un culte aussi pieux que leur immobile attention.

Dans le cabaret enfumé, un prodigue introduit sans relâche, par la fente du phonographe ou de l'ariston, les pièces de deux sous, qui déclanchent au hasard les

airs à la mode et les airs périmés. Ce serait rare qu'il n'y eût pas dans l'assemblée un loustic souple et déluré, pour esquisser aussitôt quelques pas bien envoyés, pour orner d'entrechats la *Valse bleue* ou *Madelon*, pour improviser, au besoin, sur l'*Hymne russe,* une marche funèbre grandiose et cocasse.

On m'a conté qu'un soir, à Bayreuth, chez Wagner, celui-ci ayant demandé à un compositeur français, fort connu déjà et qui devait bientôt devenir illustre, de faire entendre une de ses œuvres, le jeune maître se serait mis au piano et aurait commencé à jouer un poème symphonique, que le monde entier connaît et admire aujourd'hui. Emporté par son instinct et par les trois temps fortement cadencés du morceau, Wagner se serait incliné sans réfléchir devant Judith Gautier, qui se trouvait là : « Madame, une valse? » et aurait esquissé quelques voltes avec elle, à travers les salons de Wahnfried... Cette méchante anecdote me plaît; je voudrais la croire véridique et j'hésiterais à décider si, de la part de l'auteur de *Tristan*, il y eut là une raillerie de mauvais goût ou un hommage bizarre à l'adresse de son confrère d'outre-Rhin. Les grands génies ont parfois des réflexes un peu lourds.

Si l'on tissait encore des tapisseries allégoriques, j'aimerais qu'on remplaçât le mythe d'Amphion bâtissant les murs de Thèbes aux accents de la lyre, ou celui de Josué renversant, avec ses trompettes, les remparts de Jéricho, par ce motif bien moderne : « Richard Wagner valsant aux sons de la *Danse Macabre.* »

Aucun sujet ne saurait symboliser plus éloquemment la toute-puissance du dynamisme musical.

Il peut paraître étrange que, dans un livre consacré à la Danse, j'aie tardé si longtemps à parler de ses rapports avec la Musique. Je tenais à avoir suffisamment précisé ce que j'entends par le premier de ces arts, avant de considérer les liens si étroits, si nombreux et si forts qui l'unissent au second. Toutes les sensations humaines et tous les arts qui en découlent se tiennent par de singulières correspondances ; Baudelaire l'a dit, dès 1857, dans un sonnet fameux :

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Ce n'était point là boutade de poète, mais ardente intuition de ces phénomènes, dont les savants et les philosophes ne se préoccupent sérieusement que depuis peu d'années et que l'on nomme les *synesthésies*.

Nous n'avons pas à examiner le mécanisme de ces sensations associées : vision sapide, audition colorée, etc., qui tantôt sont le résultat d'un état maladif, tantôt la marque d'une imagination vive, d'une rare acuité sensorielle.

Entre la Musique et la Danse, le lien principal est perceptible jusqu'à l'évidence ; c'est le rythme. Il domine les deux arts ; il est aussi facile à mesurer dans

l'un que dans l'autre, il établit entre eux, non pas une similitude, mais une identité absolue des moyens d'expression. Nulle part elle n'est plus éclatante que dans les rondes enfantines et populaires, où les danseurs rythment leurs propres évolutions, en chantant eux-mêmes la mélodie qui les fait danser ; où le même souffle scande leurs mouvements et les airs qui en règlent la cadence. *Il était une bergère* et *Nous n'irons plus au bois* affirment ainsi la solidarité des deux arts, avec une candeur, une autorité irréfutables.

Lorsque l'accompagnement se fait instrumental, cette solidarité, pour être moins organique, n'en demeure pas moins étroite. La musique du régiment joue-t-elle un pas redoublé, à raison de cent quarante noires à la minute ? les soldats qu'elle entraîne feront cent quarante pas dans le même temps ; pas un de moins, pas un de plus.

L'archet des contre-basses a-t-il marqué trois cent vingt fois le temps fort, pendant la valse ? les danseurs consciencieux auront exécuté exactement cent soixante demi-tours, quand l'orchestre se taira.

Telle phrase du ballet de *Sylvia*, « l'Entrée du Sorcier », ramène dix fois de suite le rythme : noire, blanche, noire ; rien n'empêchera le danseur habile et musicien de reproduire exactement, par ses mouvements, cette succession d'une brève, d'une longue et d'une brève, que les Grecs nommaient *amphibraque*, en faisant figurer à leur place précise, dans son interprétation chorégraphique, tous les accents de la parti-

tion de Delibes. Et si, par le rythme, nous n'entendons pas seulement la vitesse et la durée des phénomènes, mais aussi leur intensité et leur cohésion, la Danse peut traduire non moins fidèlement, par la qualité de ses gestes, toutes les nuances, toutes les accentuations, toutes les particularités du texte musical.

Dans quelle mesure le fait-elle?

Pour poser clairement le problème, considérons un morceau déterminé, un morceau universellement connu. Nous parlions à l'instant de *Sylvia*. Prenons la fameuse *Valse lente*, en ré bémol, de ce ballet :

ré la mi la fa la fa ! fa...
ré la mi la fa la fa ! fa...

Il y aura trois manières de l'interpréter. On pourra d'abord le valser simplement, comme on valse dans un salon, c'est-à-dire exécuter indéfiniment et invariablement deux ternes par deux mesures, alternativement un terne arrière, pour passer d'avant en arrière et un terne avant, pour passer d'arrière en avant. Les couples enlacés diront probablement que la valse de *Sylvia* « n'est pas très dansante. » Nous verrons, dans un instant, ce que cela signifie.

On pourra, et c'est ainsi que le fait la « Nymphe chasseresse », exécuter ce morceau en se balançant d'abord, plus ou moins en mesure, sur les lianes « qui unissent les arbres d'un bord à l'autre, en effleurant l'eau du bout du pied » ; puis, quittant cette escarpolette improvisée, la danseuse-étoile exécutera les

prouesses ordinaires du ballet classique : entrechats, pirouettes, ballonnés, jetés-battus, pour aboutir à l' « attitude », qui donne le signal des bravos. Et le chorégraphe, qui aura réglé ce *pas*, déclarera sans doute, avec l'interprète, que l'air de ballet dont il s'agit est « très dansant ».

Une troisième façon de traduire corporellement cette gracieuse pièce musicale consisterait à suivre strictement le rythme de sa mélodie et à exécuter des mouvements de jambes et de bras rigoureusement calqués sur les notes qui la composent. On courrait, par exemple, légèrement les quatre croches d'anacrouse, suivies immédiatement de deux croches, dont la première serait à peine accentuée. Ces six pas rapides mèneraient à un pas léger, suivi d'un saut, exprimant le demi-soupir qui achève le deuxième temps de la deuxième mesure ; et le danseur retomberait un peu plus lourdement sur la note, brève mais accentuée, du troisième temps ; et ainsi de suite... L'artiste qui agirait de la sorte affirmerait, je le gage, que la Valse lente de *Sylvia* « n'est pas bien écrite pour la danse. »

C'est qu'en effet, les corrélations possibles entre la Danse et la Musique sont si multiples, si subtiles et si précises que, suivant le genre de chorégraphie adopté, suivant le parti-pris technique de ses mouvements, les mélodies, les harmonies, les timbres même doivent offrir des caractères tout différents.

Dans les deux premières hypothèses que nous venons d'envisager : valse de salon ou pas de ballet, le dan-

seur ne cherche pas à traduire, par ses gestes, les particularités de valeurs, d'accents et de cohésion de la mélodie qui l' « accompagne » ; il se contente d'en respecter globalement la mesure, la cadence générale. Entre elle et ses propres évolutions, il ne se soucie que d'un rapport de « coïncidence », non point d'un rapport d' « isochronisme », encore moins d' « isodynamisme » rythmique. A la musique, il n'emprunte que son *tempo* et sa carrure. Il sait bien cependant que telle valse est plus dansante et tel air de ballet plus enlevant que tel autre. C'est donc que, malgré tout, les valeurs des notes agencées par le compositeur, leur degré mélodique, leur harmonisation, tous les éléments sonores d'un morceau de musique ont une action mystérieuse sur les réflexes de qui les écoute et qu'entre deux phrases musicales, bâties exactement sur le même plan, de même vitesse, de même coupe et de mesure identique, l'une peut être riche et l'autre pauvre en suggestions motrices pour telle forme de danse, tandis que pour telle autre, les qualités chorégraphiques de ces deux phrases se trouveront renversées. La Valse lente de *Sylvia*, médiocre pour les danseurs de salon, est excellente pour le ballet classique ; elle serait détestable, à cause de la monotonie de son rythme, pour une danse rigoureusement musicale, qui prétendrait traduire note par note la légère symphonie de Delibes.

La parenté des deux arts est donc encore plus intime, leurs influences réciproques sont plus cons-

tantes et plus vitales que ne le révèle la connaissance de leurs rapports historiques. Une sorte d'endosmose règle leurs continuels échanges de trouvailles, d'aspirations, de nouveautés et de progrès, avec prédominance alternative de l'un sur l'autre, selon l'autorité supérieure qu'ils empruntent, à tour de rôle, aux conditions sociales du moment.

Sans remonter, au delà du Déluge, aux temps préhistoriques, où ce fut probablement la Danse qui précéda la Musique et la dota de ses premiers rythmes, — rythmes que des pierres, des plaquettes de bois, puis des patènes de bronze heurtées l'une contre l'autre durent souligner tout d'abord, — sans même remonter aux Grecs, dont la danse ne nous est guère connue, quoiqu'on dise, puisque leur tradition chorégraphique n'est parvenue jusqu'à nous que par des monuments figurés, qui enregistrent les états, les « positions » de ses danseurs, mais nous laissent tout à deviner de leurs mouvements et de leurs rythmes, et, sans nous perdre dans le moyen âge, au sujet duquel nous ne sommes pas mieux renseignés, voyons l'art instrumental moderne sortir des danses populaires, ou des danses de Cour, dont un Rameau, un Couperin, un Bach, un Haendel s'inspirèrent pour écrire leurs Suites d'orchestres, de cadences variées.

Le bon Haydn fixe le nombre, le caractère et l'ordre auxquels ces danses devront désormais se soumettre, pour mériter le nom de *Symphonies* ; Mozart les porte à un point divin de perfection et Beethoven, dans ses

neuf chefs-d'œuvre, les exalte encore, en changeant l'ordre de grandeur de leur échelle rythmique. Par lui le grave menuet, dépouillant sa tranquille bienséance, tourbillonne avec des fureurs de nébuleuses, dans des « scherzos » cosmiques, et les rondos débonnaires s'échevèlent en bacchanales olympiennes.

Jusqu'à Wagner on sentira la houle des vieilles danses déchaînées rouler son flux et son reflux dans un orchestre qui mène tantôt la sarabande de la matière originelle, tantôt la chacone de l'or corrupteur et tantôt la volte piaffante du Walhall en courroux. — La Chevauchée des Walkyries? « Une valse, Madame ! »

La Musique, cette fois, avait pris décidément le pas sur la Danse. Les chorégraphes modernes, dépassés par le dynamisme polyphonique des maîtres de leur temps et attardés à des mignardises d'équilibristes, au byzantinisme des « pointes », n'écoutaient plus les invitations d'un orchestre ivre de sons, de bonds et de tressaillements. En vain la Septième Symphonie déroulait-elle sa grande fresque dionysiaque ; personne ne se trouvait là pour dessiner dans l'espace, d'un corps frémissant, l'ardent amphimacre du « Vivace », le dactyle et le spondée si mélancoliques de l' « Allegretto » et la formidable bacchanale de l' « Allegro con brio », avec ses silences dilatés.

La Danse assoupie somnolait ou minaudait, en vieille dame qui joue les ingénues. Bientôt d'ailleurs la Musique allait y perdre presque autant que la Danse,

la source naturelle des rythmes commençant à s'appauvrir dans les éternelles redites d'une virtuosité routinière.

Tant que les deux arts avaient aspiré ensemble à une carrure régulière, à des cadences égales et balancées, à des successions bien sages de huit mesures, l'inspiration des compositeurs s'était trouvée suffisamment sollicitée et soutenue par les gavottes, les menuets, les branles, les gigues, les rigaudons, les passe-pieds et les sarabandes du ballet d'Opéra. Mais, quand les symphonistes et, après eux, les musiciens de théâtre, se libérèrent peu à peu des entraves d'une coupe monotone et rigoureusement symétrique, les danseurs, avec leurs habitudes ancrées de « quadrilles » et de « reprises » continuelles, ne pouvant pas suivre les musiciens dans cette voie libératrice, cessèrent du même coup de leur fournir des formules rythmiques intéressantes, de guider l'essor de leur imagination par le spectacle fertilisant du geste et de l'expression corporelle. La mélodie, perdant tout souci de mesure et d'équilibre, s'abandonnant à des rythmes purement cérébraux, sentit, du même coup, la vie se retirer d'elle, se dessécha dans des combinaisons abstraites. A cette éternelle rêverie sonore, à cette pâte, souvent séduisante de couleur, mais constamment amorphe, nos chorégraphes ne trouvèrent plus, ils ne pouvaient plus trouver un art correspondant, puisque toutes les conditions humaines du mouvement sont méconnues par elle.

Aujourd'hui, quand un compositeur, sans grande conviction, se décide à écrire spécialement pour la *Danse*, il n'aboutit à rien de caractéristique, de neuf, ni de beau, à moins qu'il n'emprunte leurs rythmes aux danses nationales de tel ou tel peuple. Dans ces conditions, un Massenet peut encore bâtir les Divertissements superficiels, mais brillants et suffisamment évocateurs, des *Erynnies* ou du *Cid* et Borodine créer ce puissant chef-d'œuvre que sont les Danses du *Prince Igor*. Mais, dès qu'ils abandonnent ce soutien ethnique, nos musiciens, sans guide, sans aucune intuition motrice, sans aucun souci de renouvellement rythmique, ne produisent plus ou que des pages « indansables » ou que de pauvres poncifs sans originalité, semblables aux grandes personnes qui, s'adressant aux enfants, croient nécessaire tour à tour de « pontifier », pour les éblouir, ou de « niaiser », pour leur plaire.

Je vous mets au défi de trouver une seule page, écrite par un compositeur contemporain, en vue d'une danse de charme ou d'expression imaginée par lui, qui réunisse, comme l'admirable solo de flûte d'*Orphée*, la beauté musicale et pathétique du sentiment à l'élégante richesse d'un dynamisme délicieux. C'est que Gluck, nous le savons par le témoignage formel de Méhul, mimait et dansait lui-même toutes ses inventions, avant de les confier au papier à musique.

Un artiste de nos jours, également sensible à la beauté des sons et à celle du geste, a compris enfin

que la Musique ne peut pas plus se passer de la Danse que la Danse ne peut se passer de la Musique. Habile à enseigner les rudiments de son art à la jeunesse, il s'aperçut vite qu'il n'y a pas de rythme purement musical et que le sentiment de la mesure, chez le musicien, dérive étroitement de ses habitudes motrices. C'est ainsi que Jaques-Dalcroze, dans les toutes premières années du XXe siècle, inventa la *Gymnastique Rythmique*.

Je n'ai pas plus à entrer ici dans des détails sur la technique de cette science ou de cet art — comme il vous plaira de l'appeler — que je n'examinerai plus loin la technique de la danse de ballet ou celle de la danse de salon. La Gymnastique Rythmique d'ailleurs n'est pas une « forme » nouvelle de danse ; elle en fera naître une presque fatalement, mais elle n'est, en soi, qu'une méthode pour la régularisation des habitudes motrices et le perfectionnement du sens rythmique musical. Elle apporte donc ses admirables bienfaits à n'importe quelle sorte de chorégraphie et la danseuse-étoile de l'Opéra, comme le danseur de tango, pourraient tirer immédiatement un éclatant profit de ses exercices généraux.

En renouant étroitement, après des siècles de relâchement, les relations indispensables du mouvement corporel et de la mélodie, la Gymnastique Rythmique offre à deux arts, qui se meurent de leur trop long divorce, des facilités magnifiques d'évolution et de renouvellement. Qu'on le reconnaisse ou non, son invention est le fait capital de l'histoire de la Danse,

depuis de longs siècles. Et, par choc en retour, elle pourrait bien être aussi l'un des faits les plus importants de l'histoire de la Musique à notre époque.

Faute de se placer sur un plan suffisamment élevé, pour considérer la valeur d'une telle méthode, beaucoup de chorégraphes et de compositeurs se refusent encore à y croire. N'essayons pas de les convaincre ; nous n'y parviendrions pas. Peu à peu « les choses parleront assez d'elles-mêmes ». Que les lecteurs, enclins à rechercher les rapports mystérieux entre les phénomènes et l'aveugle mais sûre logique du Destin, me permettent seulement, après leur avoir rappelé que M. Jaques-Dalcroze est citoyen suisse et que c'est à Genève qu'il a créé sa Gymnastique Rythmique, qu'ils me permettent de leur citer un passage du *Rhin*, de Victor Hugo, ce livre si prophétique à tant d'égards.

« Toute cette ravissante côte basse du Léman, « écrivait le poète, en 1839, dans la partie de son ouvrage « consacrée à la Suisse, a été, depuis trois mille ans, « sans cesse dévastée par des passants armés qui « venaient, chose étrange, du midi aussi bien que du « nord. Les Romains y ont trouvé la trace des Grecs ; « les Allemands y ont trouvé la trace des Arabes...

« En feuilletant, l'autre jour, dans la bibliothèque « de Bâle, un assez curieux exemplaire des *Commen-* « *taires* de César, je suis tombé sur un passage où « César dit qu'on trouva dans le camp des Helvétiens « des tablettes écrites en caractères grecs, et j'en ai

« pris note : *Repertæ sunt tabulæ litteris græcis con-*
« *fectæ*. (De Bell. Gall., XL, 1).

« Les Romains ont laissé à ce délicieux pays deux
« ou trois tours de guerre, des tombeaux, entre autres,
« la sombre et touchante épitaphe de Julia Alpinula,
« des armes, des bornes miliaires, la grande voie
« militaire qui balafre ces admirables vallées depuis
« le Valais jusqu'à Avenches, par Vevey et Attalins, et
« dont on découvre encore ça et là quelques arrache-
« ments. Les Grecs lui ont laissé aussi les Koraules
« de la Gruyère, ces danses que leur nom explique,
« et χορός et αὐλή. Ainsi des forteresses, des sépul-
« cres, une épitaphe qui est une élégie, une route
« stratégique, voilà l'empreinte de Rome ; des proces-
« sions qui semblent ordonnées par Thespis et une
« danse au son de la flûte ; voilà la trace de la Grèce...

Ne tenez-vous pas pour admirable que ce même pays, après tant de siècles, ait retrouvé la théorie de la Koraule, dont il avait conservé la pratique, et qu'un chansonnier helvète sonne, pour le plus pathétique de tous les arts, le signal de la renaissance, avec le gracieux flûtiau qui modula d'abord *le Cœur de ma Mie* et *Kirikirikan* ?

Nous ne savons pas si un renouvellement marqué de la musique par la Danse et de la Danse par la Musique se produira réellement bientôt. Tous les artistes qui aiment profondément la Musique doivent le souhaiter autant que ceux profondément épris de la Danse.

Arrivera-t-il même un jour — j'ai entendu quelquefois émettre ce vœu — où la Danse, à force d'être musicale, pourra, par son habileté à varier les rythmes, à exprimer les chants mystérieux de l'être, par sa richesse d'accents et d'harmonies, se passer totalement du secours de toute musique et s'engendrer à elle-même une atmosphère qui l'enveloppe et lui suffise ?...

Quand un acrobate arrive à la partie sensationnelle de son « numéro », il fait souvent taire l'orchestre et trempe ses tours de force capitaux dans un impressionnant silence, où rien ne distrait plus l'esprit de leur contemplation exclusive.

Il serait étrange et saisissant, en effet, qu'un pareil isolement laissât, dans la pleine beauté nue de leur art, un être ou un groupe d'êtres magnifiquement beaux et parfaitement harmonieux qui, seulement baignés de lumière, sans décor, sans changement de costumes, se créeraient, par le prestige de leurs gestes, de leurs expressions et de leurs attitudes, leur seul cadre pittoresque et orchestral.

De même que, dans les grandes souffrances physiques, le siège de notre mal semble devenir le lieu géométrique de notre conscience sensorielle tout entière, ici notre vie intellectuelle et physique, exclusivement concentrée dans des jouissances visuelles, s'épanouirait en illusions pittoresques, en suggestions olfactives et tactiles, éveillerait, dans notre imagination sonore, de magiques échos, pareils à ces symphonies dont les songes nous apportent quelquefois des bouffées.

Il y aurait, dans cette emprise, dans cet ébranlement simultané de tous les sens par l'intermédiaire d'un seul, une sorte de volupté chinoise, un luxe cérébral d'un raffinement suprême.

Malheureusement ce n'est là qu'un rêve ; l'absolue perfection nécessaire à l'accomplissement d'un tel prodige artistique n'est pas de ce monde.

Mais il suffit d'avoir conçu cette unité multiple, pour exiger impérieusement plus de solidarité entre les deux grandes muses du Rythme, pour ne pas permettre à l'une d'elles un dédain persistant à l'égard de l'aînée, qui fut son éducatrice et restera sa meilleure conseillère, et pour interdire à celle-ci un manque impardonnable de déférence vis-à-vis de la cadette, qui, trois siécles durant, vient de produire tant de chefs-d'œuvre coup sur coup.

CHAPITRE VII

TERPSICHORE ET URANIE

La danse, étant, par excellence, l'art du mouvement, relève, à n'en pas douter, de la mécanique ; et celui qui voudrait établir une théorie vraiment scientifique de l'énergie chorégraphique aurait à connaître parfaitement tout ce qui touche à la cinématique. Les notions de vitesse, de temps, d'accélération, de force, d'inertie, de travail, d'attraction, de poids, de masse, de pression devraient lui être familières. Il n'est pas, nous le verrons plus loin, jusqu'à la connaissance des mouvements oscillatoires qui ne lui soit utile.

Fort heureusement un tel savoir n'est pas indispensable au danseur ; l'expérience de son art et un esprit méthodique d'observation lui permettent d'acquérir un empirisme mécanique suffisant pour organiser, dans

les meilleures conditions possibles, les relations de sa sensibilité musicale, de son invention plastique, de son énergie musculaire et de sa propre masse.

D'ailleurs, là où peut intervenir l'intelligence humaine, soit par la volonté spontanée, soit par action des réflexes, soit même par le jeu du subconscient, il ne peut y avoir de phénomènes rigoureusement scientifiques.

Si je considère une sphère de tel volume, de tel poids, formée d'une matière de telle élasticité, placée sur un plan incliné sur l'horizon suivant tel angle, ou lancée par une poudre de telle qualité, dans un tube de telle longueur, je pourrai prévoir rigoureusement, par le calcul, comment se comportera cette sphère, quelle sera son accélération sur le plan incliné, ou quelle trajectoire elle décrira dans l'espace.

Si je suppose un homme tombant par mégarde dans le vide, du haut de l'Arc de Triomphe, je sais que sa volonté ne lui permettra pas de rebrousser chemin en cours de chute ; et, si je connais la masse et la densité de cet homme, la hauteur de l'édifice, la force et la direction du vent, au moment de l'accident, je pourrai établir, à coup sûr, au bout de combien de secondes il s'écrasera sur le pavé et dans quel endroit du sol.

Mais j'aurai beau posséder tous les renseignements mécaniques sur le volume, le poids, la masse d'un danseur ou d'un coureur, la longueur de ses jambes, l'amplitude moyenne de ses pas ; j'aurai beau savoir

qu'il s'élance dans une direction donnée, sur un rythme parfaitement déterminé et chronométré, je ne puis prévoir ni à quel point de l'espace, ni même à quelle distance de son point de départ il va se trouver au bout de trente secondes, parce que sa volonté lui aura permis de changer en route et d'orientation et d'énergie motrice. Un homme n'a pas, dans sa marche, la fixité d'action d'une pièce d'artillerie et son inspiration motrice ignore la régularité de déflagration d'un explosif bien préparé. C'est précisément cette absence de déterminisme rigoureux, dans la balistique humaine, que nous appelons le libre arbitre. Et c'est aussi pourquoi les « sciences d'art » ne peuvent se confondre avec les sciences physiques et naturelles proprement dites. Mme Crépin, dans le vieil album de Töpffer, avait raison de se fâcher contre ses fils, qui voulaient mettre chez elle « la cuisine en chimie ».

Les peintres n'ont que faire d'approfondir les lois de l'optique, ni les musiciens, celles de l'acoustique. Les théories des vibrations leur sont indifférentes. Mais les premiers auraient intérêt à connaître de façon tout à fait méthodique les sensations colorées et leurs relations (connaissance qu'on ne leur enseigne aucunement dans les écoles des beaux-arts) et, les seconds, à posséder, sur la science des sensations sonores et de leurs groupements, des principes d'un empirisme moins désordonné, moins décousu, moins conventionnel que ceux professés, dans les conservatoires, sous le nom d' « harmonie ».

Il est certain que les données objectives de la physique et de la mécanique ne sont pas nécessaires aux artistes, qui n'ont pas à se préoccuper du « pourquoi » mais du « comment » des phénomènes, dont ils se servent constamment pour exprimer et transmettre leurs émotions et leurs pensées.

Si je suis peintre, je n'ai pas à étudier les particularités de la décomposition de la lumière blanche par le prisme. La théorie des rayons infra-rouges et ultra-violets ou celle des raies de Frauenhofer ne le touche aucunement. Si l'on me dit que toutes les couleurs du spectre sont primitives, que, par exemple, des rayons verts, reçus isolément, à la sortie du prisme, sur un petit miroir et réfractés par un second prisme ne se décomposent plus, cela ne m'empêchera pas de constater qu'en mélangeant du bleu et du jaune, sur ma palette, je puis faire du vert, et que, par conséquent, pour moi peintre, cette couleur est binaire.

Mais, s'il m'est indifférent que les rayons du spectre se comportent de telle ou telle manière, dans le cabinet d'optique, en revanche je me priverais d'un savoir précieux en n'apprenant pas que toutes les couleurs de la « suite spectrale » peuvent s'obtenir au moyen de trois d'entre elles. Et si je puis arriver à établir expérimentalement, par des disques partagés en secteurs diversement colorés, quelles sont rigoureusement ces trois primaires, dans quelles proportions il faut les mélanger, deux par deux ou trois par trois, pour obtenir toutes les sensations de couleur, et dans quel ordre je

puis ranger côte à côte les échantillons de toutes les teintes obtenues par ces mélanges, pour que leurs multiples rapports soient clairement exprimés, par leur seule situation géométrique sur mes tables, je serais vraiment bien négligent ou bien léger de me passer de ce secours précieux, dans l'exercice de mon art.

Sans compter que ces classements bien faits ont l'avantage de fournir à l'artiste, qui les étudie et les adapte à son usage personnel, un langage de plus en plus précis, de plus en plus clair, de plus en plus complet. La pensée humaine ayant le langage pour signe principal, plus les termes du langage, dans chaque technique, s'affinent et se perfectionnent, plus cette technique devient facile et sûre, plus les œuvres ont de chance de gagner en simplicité, en force et en émotion.

Nous n'exigerons donc pas des chorégraphes ni des danseurs qu'ils entendent la mécanique, au sens rigoureusement scientifique du mot ; mais nous ne concevrons pas cependant qu'ils ignorent les principes d'équilibre et de dynamique dont ils ont constamment besoin, pour pratiquer les vertus rythmiques nécessaires à l'expression et à l'harmonie de leurs mouvements.

Chez les anciens, j'en suis persuadé, cette connaissance faisait partie de la science gymnastique appliquée à la danse et au jeu, qu'ils nommaient l'*orchestique*. Et je dirais volontiers de la mécanique, ce que je disais plus haut de la gymnastique elle-même : « Elle sera par nous acceptée mais exceptée ».

Voici dans quelle mesure elle sera acceptée. Je prends un premier exemple, tel qu'il est exposé dans l'*Initiation à la Mécanique*, de M. Ch.-Ed. Guillaume.

« Nous pouvons nous tenir debout sur le pied droit, le bras droit étendu en avant, la jambe gauche faisant équilibre à l'arrière, et, dans cette position, donner un vigoureux soufflet à un être imaginaire. Involontairement nous lui donnerons aussi un coup de pied, et nous ne manquerons pas d'admirer la solidarité inconsciente de nos membres supérieurs et inférieurs. Si nous nous munissons d'une haltère, l'expérience en deviendra plus frappante. Il ne sera pas nécessaire au surplus de la répéter souvent pour nous convaincre du sens purement mécanique de la solidarité constatée. »

Voici, en effet, un principe facile à constater. Or sa connaissance claire incitera le danseur à détruire, entre ses différents muscles, cette solidarité mécanique, susceptible de le gêner fâcheusement dans l'exercice de son art. Un bon danseur, si quelque chien veut le mordre au mollet, au moment où il va sonner à la porte d'un ami malade, doit pouvoir repousser l'animal d'un violent coup de pied et, *en même temps*, tirer tout doucement le cordon de sonnette. S'il s'exerce à cela et aux réactions inverses, il pourra peu à peu désolidariser les réflexes de ses membres inférieurs de ceux de ses membres supérieurs, et, quand il le voudra, lorsque la musique ou le sentiment de la danse l'exigeront de lui, sauter, bondir énergiquement, frapper

du pied, en gardant à ses bras une grâce douce et délicate, ou s'abandonner, au contraire, à des mouvements spasmodiques, à une puissante gesticulation des bras, en courant avec légèreté, en marchant d'une allure calme et souple.

Autre exemple de mouvement corporel où la conscience mécanique joue un rôle primordial.

Supposons que la musique comprenne une mesure de quatre triolets, dans un mouvement assez rapide, avec soudain une longue suspension d'une pause, après la douzième croche. Si le danseur veut faire un pas sur chaque croche et s'arrêter, comme la mélodie, sans frapper de temps fort, il aura deux manières de le faire. Ou bien il fera jouer puissamment, sur les toutes dernières notes de sa course (peut-être même sur la dernière seulement) les muscles antagonistes de ses jambes et le jeu des extenseurs et des fléchisseurs déterminera, par l'équilibre de leurs forces, l'arrêt, qui, dans ce cas, sera brusque, d'aspect violent et pathétique et qui, d'ailleurs, risque fort d'échouer, en laissant « passer » un ou plusieurs pas supplémentaires, une sorte de « bavure » sur le commencement de la pause. Ou bien au fur et à mesure qu'il approchera des dernières croches de la mesure, il rejettera doucement la masse de son corps en arrière, et, détruisant ainsi peu à peu sa force vive, il restera maître d'arrêter sa progression sur le pas correspondant à la douzième croche. Il y aura, dans ce cas, comme une extinction progressive du mouvement, d'où se déga-

gera une impression de grâce, de renoncement, de mélancolie. Ici l'arrêt se produira certainement sur la note voulue, mais peut-être avec quelque ralentissement du *tempo*, sur le dernier triolet.

Eh bien ! si le danseur possède une conception nette de ces deux problèmes mécaniques si différents, il saura, du même coup, laquelle des solutions il doit adopter, selon les contingences musicales et poétiques du texte qu'illustre sa danse. Représente-t-il un personnage qu'un danger soudain, qu'un obstacle imprévu surprend en pleine vitesse ? il s'arrêtera par le jeu des muscles antagonistes ; veut-il exprimer une hésitation volontaire, la réticence de la coquetterie ? il se servira de sa masse pour faire expirer son élan.

Voici donc la Musique, la Danse et la Mécanique intimement liées par tous les accidents du rythme, chacune d'elles, à tour de rôle, servant de trait d'union entre les deux autres, et quelquefois enlacées, toutes trois, dans une ronde serrée. C'est ainsi qu'Euterpe, Terpsichore et Uranie jouent presque constamment ensemble, avec une admirable variété de combinaisons, aussi captivantes pour le logicien que pour le danseur.

C'est ce qu'avaient compris les philosophes grecs et pourquoi ils tenaient la Danse en si grand honneur. Et c'est aussi pourquoi des penseurs plus anciens encore, ceux qui comtemplaient les astres des sommets du Zagros ou du fond de la vallée du Nil, lui confiaient

le soin d'exprimer, par ses évolutions, les merveilles de la mécanique céleste.

Il y a quelques années un archéologue vint me demander si je pourrais faire exécuter, par douze jeunes filles, représentant les douze constellations du Zodiaque, une « Danse astronomique », qu'il avait relevée, disait-il, en compagnie d'autres savants, sur je ne sais quel temple égyptien, où elle était longuement et scrupuleusement notée, en plusieurs registres de bas-reliefs et d'hiéroglyphes très détaillés ; danse d'origine chaldéenne, affirment les inscriptions.

Nous nous mîmes au travail. Une des reprises indiquées pour ces évolutions, qui représentent le réveil des constellations et leur marche autour du soleil, m'intriguait beaucoup par le nombre de temps qu'elle comptait. J'étais arrivé à conclure nettement du texte que des mesures à neuf-huit devaient régler d'abord les spirales décrites par les danseuses partant en canon d'un petit cercle central où elles se trouvaient groupées, puis leur progression sur le grand cercle, qu'elles atteignaient en un tour de spirale. Mais la carrure totale correspondait mal avec mon armature. Quelle ne fut pas ma surprise et mon émotion, en m'apercevant que quand la sixième danseuse avait atteint le grand cercle, il fallait nécessairement, pour permettre aux autres exécutantes de s'y placer à leur tour, ajouter une seule fois trois croches supplémentaires au rythme originel, avant l'arrivée de la septième danseuse ; ce qui intercalait une mesure à douze-huit

au milieu du morceau, une véritable mesure « bissextile », nécessitée par le sens de rotation des spirales ! Cette mesure, les chorégraphes d'il y a quatre ou cinq mille ans l'avaient prévue ; elle déterminait l'étrange carrure notée sur le bas-relief du temple et symbolisait sans doute la précession des équinoxes.

Nous arrivons ainsi à l'intervention, dans la Danse, d'une autre science : la géométrie. Elle y joue un rôle au moins égal à celui de la mécanique, mais ses rythmes, étant en soi purement spatiaux, semblent ne pas intéresser du tout la Musique. Nous verrons bientôt ce qu'il en est.

Tous les mouvements du danseur qui se succèdent dans le temps, et qui, par cette succession, s'apparentent étroitement au rythme musical, se développent aussi dans l'espace. C'est par là qu'ils relèvent de la géométrie.

D'une part, mes bras, ma tête, mes jambes, tous mes segments corporels ne peuvent pas bouger sans que leurs positions réciproques déterminent des séries d'arabesques et, pour parler comme les sculpteurs, des « volumes », qui, sans présenter les caractères théoriques des droites, des courbes ou des solides géométriques, dérivent pourtant de ces éléments simples.

Et, d'autre part, quand je me transporte, par la marche, la course, les glissades, les sauts, les bonds, les pirouettes d'un point de l'espace à un autre, puis

rai grâce est sérieuse, noble, à la fois
e et grave ; elle atteint sa plus haute
ie dans le « soave austero » des maîtres
ns. (P. 33.)

BOTTICELLI : LE PRINTEMPS (FRAGMENT) XV° SIÈCLE. (ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE FLORENCE.)

La renaissance, comme le moyen âge, affubla Salomé de ridicules atours, sous prétexte de donner plus de lustre à la Danse. (P. 170.)

VIII

SALOMÉ DANSANT DE' HÉRODE. RETABLE DU SIÈCLE. (ÉGLISE D'HE VEERDEGHEM.)

à un troisième, puis à un autre encore, surtout si j'effectue sans cesse, sur le parquet d'un salon, sur les planches d'un théâtre ou sur le gazon d'une pelouse, sur la glace d'un skating, les mille parcours de la danse, des jeux ou du patinage, avec leurs allées et venues, leurs combinaisons, leurs hésitations, leurs reculs, tous ces trajets compliqués, bien que ne laissant pas derrière eux de traces, semblent dessiner cependant, sur le sol, des figures, qui, elles aussi, relèvent directement de la géométrie.

Dans le premier cas, lorsqu'il ne s'agit que des attitudes segmentaires d'un individu remuant sur place, l'intervention systématique de la géométrie n'a guère sa raison d'être. Une danseuse-amateur imagina, voici quelques années, de créer des danses géométriques en décrivant, debout ou couchée sur un tapis, avec ses bras, ses jambes et sa tête, des carrés, des triangles, des croix et des losanges. Elle n'aboutit qu'à des tortillements ridicules et le public se moqua d'elle.

A vrai dire, le seul service que la géométrie puisse rendre au danseur isolé, considéré, non pas quant à ses trajets, mais quant à ses attitudes, c'est de lui permettre un classement et pour ainsi dire un numérotage raisonné des diverses positions de ses bras dans l'espace.

Quand nos mains se tendent dans tous les sens, autour de nous, elles paraissent tâtonner l'intérieur d'une sphère creuse, dont notre poitrine occupe le centre. En divisant cette sphère imaginaire au moyen

de quelques méridiens et de quelques parallèles, nous déterminons facilement, d'une façon précise, toutes les directions de nos bras, par un procédé analogue au « point » des navigateurs et nous pouvons ainsi perfectionner, méthodiquement et dans un ordre logique, toutes les attitudes de nos membres supérieurs.

La géométrie prend, pour les danseurs, une bien autre importance, quand il s'agit de leurs trajets. Ses « figures » leur fournissent le schéma essentiel de tous les chemins possibles, en fixant rigoureusement les angles suivant lesquels ils doivent changer de direction, en déterminant la nature des courbes dont ils ont à suivre les inflexions, tandis que la connaissance mathématique des proportions entre les divers éléments de ces mêmes figures les aide à déterminer exactement l'amplitude de leurs pas.

C'est surtout dans la danse collective que ce jeu des figures géométriques prend une importance capitale. Pour tout groupe de danseurs, la géométrie est un facteur d'ordre et d'organisation essentiel et merveilleux ; elle fixe et impose le nombre des partenaires, qui doivent participer à la tâche commune, précise les points respectifs qu'ils occuperont dans l'espace, détermine le lieu de leur parcours, avec une sûreté infaillible, régit à la fois la direction des mouvements (et par là leur nombre et leur durée) et leur amplitude (et par là leur intensité). Elle établit, entre les exécutants, une solidarité de toutes les secondes, qui décuple

la puissance expressive de leur activité et centuple l'intérêt, la variété, l'agrément ornemental de leurs évolutions.

C'est pourquoi j'ai tenté personnellement, à partir de 1911, d'établir, sous le nom de *Géométrie Rythmique*, une méthode permettant aux chorégraphes, d'utiliser le mieux possible les infinis trésors du rythme spatial.

Je dirai de la Géométrie Rythmique exactement ce que j'ai dit plus haut de la gymnastique dalcrozienne, dont elle découle et sans l'étude préalable de laquelle on ne saurait la pratiquer. Elle n'est pas une forme nouvelle de danse ; elle facilitera sans doute l'éclosion de quelque style nouveau — si on ne le cherche pas systématiquement, ce qui serait la bonne manière de ne jamais le trouver — mais elle n'est en soi qu'une méthode pour régulariser, chez le danseur, l'amplitude des mouvements et le sens de l'orientation et aussi pour perfectionner, chez le musicien, le sentiment des nuances, (nous en dirons deux mots plus loin). Elle apporterait donc ses bienfaits à n'importe quelle sorte de chorégraphie, et les ballerines de l'Opéra, comme les fervents de la danse de salon, pourraient tirer un immense profit de ses exercices généraux.

Mais, je le répète, elle ne peut se passer du secours préalable de la Gymnastique Rythmique. Autrement dit le rythme dans l'espace n'est pas dissociable du rythme dans le temps. En effet, les lignes dont se compose toute géométrie, qu'elles soient, comme dans la

Danse, tracées par le transport du corps humain d'un point du sol à un autre, comme dans le dessin, par le frottement du crayon d'un point du papier à un autre, ou qu'elles soient imaginairement décrites par le transport du regard d'un point de l'espace considéré à un autre (c'est la seule façon que nous ayons de percevoir les surfaces), *les lignes sont fonction du temps*. Par là elles relèvent des rythmes de durée et Euterpe fait ici sa réapparition dans le trio des Muses que j'évoquais tout à l'heure.

Si, avec douze pas de cinquante centimètres chacun, je parcours régulièrement les trois côtés d'un petit triangle équilatéral, avec vingt-quatre pas de même amplitude je parcourrai les trois côtés d'un triangle de dimension double. La musique qui aura accompagné mes évolutions, si elle était primitivement de trois mesures, comprenant chacune quatre noires, devra donc, dans le second cas, compter trois mesures de huit noires, ou, si je veux conserver les mesures à quatre temps, il faudra diviser ces temps en croches. Dans cette dernière hypothèse. le *tempo* demeurera le même et la vitesse de mon évolution sera doublée : je devrai courir autour de mon grand triangle ; ou, si je veux conserver la vitesse primitive de ma marche, c'est le *tempo* de ma musique qui deviendra deux fois plus lent.

Quand il s'agit de courbes, des facteurs musicaux bien plus subtils entrent en jeu.

Je suppose, par exemple, que j'adopte comme tra-

jet la périphérie d'un demi-cercle. Si je veux parcourir le diamètre et la demi-circonférence dans des laps de temps rigoureusement égaux entre eux et avec le même nombre de pas, il faudra que la musique qui m'accompagne joue plus fort pendant mon parcours de la courbe que pendant mon parcours de la ligne droite. Si, au contraire, je veux accomplir tout le trajet avec la même vitesse linéaire, il faudra, pendant que je marcherai sur la demi-circonférence, une musique plus « longue » ou plus « lente » que celle exécutée pendant que je marche sur le diamètre. Le rapport de la circonférence au diamètre (que les géomètres nomment π) régira nécessairement ce *crescendo* musical ou cette *élongation* de mesure, qui donnent au spectateur, par leur réalisation chorégraphique, le premier, le sentiment que le danseur est lancé sur une courbe *concave*, la seconde qu'il franchit une courbe *convexe*... Et je ne parle pas des arrêts, des temps forts, de toutes les particularités de cohésion et d'accent qu'exigent, suivant des lois parfaitement constantes et vérifiables, les angles de toutes sortes rencontrés, en cours de route, dans les diverses figures.

Quand il s'agit du parcours d'une ellipse, la vitesse et l'intensité de la musique, en raison des mouvements pendulaires requis par cette sorte de trajet, se trouve soumise à des variations plus complexes encore. Ici triomphe cette mathématique des nuances, à laquelle je faisais allusion tout à l'beure. Un danseur, qui aura

souvent effectué des trajets elliptiques, avec toutes les modalités d'accélération que comportent ces courbes, aura acquis un sens extraordinairement précis et affiné du *crescendo* et du *diminuendo*, de l'*accelerando* et du *ritenuto* sonores.

Beaucoup de personnes pensent se faire les avocats du sentiment artistique en s'élevant *a priori* contre toute culture systématique du rythme corporel, soit dans la durée, soit dans l'étendue. Pour répondre à leurs objections, il me serait facile de reprendre les arguments que, tant de fois, les esthéticiens durent invoquer en faveur des diverses techniques. Ce seraient là des redites inutiles, probablement sans effet et d'un caractère trop général pour un livre exclusivement consacré à la Danse.

On sait assez, par toute l'histoire de l'art, que chaque progrès y a toujours été taxé de complication scientifique et que ce furent généralement les esprits les moins personnels, les créateurs les plus dénués de sensibilité qui redoutèrent le plus — à juste titre d'ailleurs — que leur mince génie ne fût étouffé par le perfectionnement méthodique du langage. Moins on a de choses à dire, plus on se méfie d'un riche vocabulaire et d'une syntaxe subtile. Le « petit nègre », qui passe, dans toutes les époques de décadence, pour le fin du fin du style, n'est que la marque d'une mentalité puérile et d'un tempérament affaibli.

La vraie simplicité n'est pas le fait d'une pauvreté ni de fond, ni de forme, mais le résultat d'une connaissance approfondie de ce qu'on veut dire et des moyens de le dire, d'un choix judicieux entre les éléments expressifs dont on dispose, d'une élimination constante de tous les efforts stériles et de tous les ornements vains. Le savoir ne délivre pas seulement de la niaiserie; il délivre aussi de la virtuosité. A la condition, bien entendu, qu'il soit personnel, point livresque, fondé sur l'expérience des lois naturelles et non le fruit d'une aveugle tradition. Je songe, en ce moment, à la prétendue science de l'harmonie musicale, qui n'est que le fruit d'un empirisme hasardeux et ne doit la faveur dont elle jouit encore (même de la part de ceux qui prétendent la mépriser) que précisément à son absence complète d'ordre, de logique et souvent de bon sens. Le jour où l'on classerait méthodiquement les sensations sonores et où l'on étudierait leurs combinaisons et leurs rapports, dans un véritable esprit scientifique, les musiciens, soyez-en sûrs, déclareraient à qui mieux mieux que leur inspiration est en danger et que leur tempérament ne saurait accepter de pareilles disciplines.

Sans pousser plus loin la défense des sciences d'art, je donnerai seulement deux exemples très concrets, très précis, comme arguments irréfutables en faveur de l'étude raisonnée du rythme géométrique.

L'un d'eux prouve que parce qu'un exercice semble compliqué, il ne s'en suit pas qu'il soit impraticable,

ni même difficile, malgré les apparences. L'explication la plus simple d'un phénomène n'est pas forcément la plus juste, ni, en fin de compte, la plus claire.

Ayant eu récemment l'occasion, en vue d'une figure de Danse, de dessiner sur le sol deux ellipses, dont les axes se coupent à angle droit, par leur milieu, j'essayai, à titre de pure curiosité, d'en faire suivre le tracé, selon certains rythmes, simples mais précis, à des petits enfants de six ans et de cinq ans. Je pensais qu'ils n'arriveraient pas à régulariser leur trajet, ni comme orientation, ni comme amplitude de pas. Quelle ne fut pas ma surprise de constater qu'ils y parvinrent presque tout de suite et, qu'au bout de deux à trois leçons, tous les enfants effectuaient des ellipses, n'importe dans quel sens, avec une assurance et une précision bien plus grande qu'ils ne font les carrés, les triangles et les ronds.

Ainsi cette courbe, plus compliquée mathématiquement que le périmètre des polygones réguliers ou que les circonférences, offre aux jeunes humains, comme aux astres, une sorte d'orbite naturelle, que leur masse parcourt sans aucune peine ; et leur volonté consciente coïncide, qui aurait pu le deviner! avec les lois immuables de la gravitation universelle !

L'autre exemple démontre quelle source incomparable d'enrichissement l'art de la Danse peut trouver dans des principes purement scientifiques.

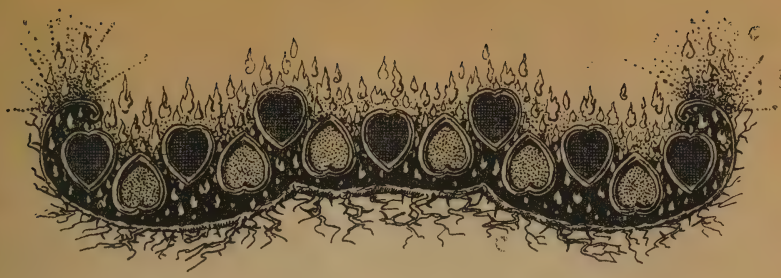
Frappé par le caractère de quelques réalisations

géométriques exécutées à cette époque devant lui, un mathématicien m'écrivit, au mois de mars 1920, pour me suggérer l'utilisation, dans la Danse, de certaines illusions d'optique d'origine géométrique. Il m'engagea notamment à tirer parti du théorème de La Hire sur l'hypocycloïde décrite par le roulement d'un cercle à l'intérieur d'un cercle de diamètre double. Nous trouvâmes promptement un dispositif musical permettant de traduire chorégraphiquement cet axiome et, grâce à l'habileté d'élèves rompues à toutes les subtilités du rythme dans le temps et dans l'espace. nous réussîmes, avec des trajets de mouvement pendulaire, à organiser une figure de danse collective, dont l'invention eût été impossible au maître de ballet le plus expérimenté, le plus ingénieux, le plus inspiré du monde ; figure dont la grâce imprévue offre toute l'élégante aisance, toute l'autorité des forces de la nature sûres d'elles-mêmes, dans le tranquille fonctionnement de leur activité.

Nous parlions naguère d'une danse sans accompagnement. Celle-ci serait peut-être la plus capable de réaliser ce postulat, tant elle est souple, élastique, chantante et comme « huilée ». C'est, par conséquent, la Géométrie qui nous permettrait, avec une indépendance souveraine de l'esprit, avec une acuité d'imagination libre de toute entrave, de penser ainsi à la Musique absente.

En tout cas personne ne saurait s'inscrire en faux contre une telle affirmation : la chorégraphie, qui

s'appuie sur la science, présente la plus harmonieuse noblesse, une pureté d'expression parfaite, une sérénité incomparable. Et quelle mission plus haute pouvons-nous confier à l'art que de lui demander de purger nos passions et de nous apporter la paix ?



CHAPITRE VIII

L'AMOUR DE LA DANSE ET L'AMOUR DANS LA DANSE

Tout le monde connaît le chef-d'œuvre de Carpeaux : cinq ou six femmes entièrement dévêtues, se tenant par la main, les jambes fléchies, le corps à la fois tassé dans un mol abandon et tendu par un élan fou, le visage ivre d'ardeur et de lassitude, environnent de leur ronde désordonnée un bel adolescent, nu comme elles. Longue et frémissante étamine, il se dresse au cœur du brûlant calice et, dans l'air saturé d'odeurs, secoue sur les vivants pétales, le pollen sonore de son léger tambour de basque. Tout ici palpite et s'énerve; tout n'est que désir et trouble sensuel. Les pieds levés semblent grisés de joie ; les mains, à se frôler, frissonnent. Un

vertige amoureux émane de tous ces êtres, mais je ne sais quelle beauté les transfigure. La démence scande leurs mouvements ; la volupté les harmonise.

Nous voici loin, bien loin des sereines évolutions, dont nous évoquions tout à l'heure le cortège mené par Uranie. Ici le rythme se débride et les proportions s'émancipent; l'accent seul a remplacé toute mesure et la passion triomphe.

C'est encore la Danse pourtant! C'est même ainsi que son nom l'évoque, dans la plupart des imaginations. La Danse, pour le villageois, pour la jeune ouvrière, qui attend fiévreusement le samedi soir, pour l'adolescente rêvant à son premier bal, pour cet homme impatient de serrer de nouveau contre son cœur la femme dont la pensée le hante, la Danse, c'est cela, c'est l'âme en folie, c'est l'éperdue liberté du geste, c'est la tendre inflexion de la valse qui caresse et engourdit, c'est le spasme sourd du tango, c'est la fontaine d'oubli, l'élixir d'impossible, la pesanteur un instant vaincue et le quotidien en déroute...

Pour l'amateur de ballet ou de danse grecque, c'est l'apothéose de la femme; sa lévitation chimérique, dans l'oblique envolée des entrechats, parmi les tulles diaphanes; ou bien, dans des poses plastiques, la sculpturale nudité de la peau, à peine voilée par les mille plis de la tunique de soie. En tous temps, en tous lieux, c'est l'amour que signifie, pour l'immense majorité des êtres, cette agitation du corps humain,

l'amour, depuis la gentillesse du flirt, jusqu'à la gravité des attachements profonds, depuis l'exaltation des émois charnels jusqu'à l'emportement des passions romantiques. C'est lui qui promeut la Danse, qui détermine ses pas, ses attitudes, ses girations, ses alanguissements, ses énergies, toute son effervescence.

Au milieu de son groupe de danseuses, Carpeaux a placé (on l'y voit à peine, mais il y est) un Eros couché, qui s'appuie d'une main sur le carquois et de l'autre brandit la torche.

Il a bien fait. Uranie ne repoussera pas de ses jeux subtils le fils d'Aphrodite ; et lui sait bien que la beauté, sans quoi mourraient tous les désirs, ne peut que gagner au commerce de la savante Muse, dont les calculs et les injonctions règlent la magnificence du ciel étoilé.

Sans rien renier des considérations rigoureuses qui nous menèrent, dans les précédents chapitres, à la conception d'une Danse de majesté presque cosmique, sans transgresser en rien la loi des mesures, sans forfaire à l'honneur du rythme, il est permis, c'est même un devoir pour l'artiste, de croire à la passion et de lui ouvrir, toutes grandes, les portes de ses sanctuaires.

Elle ne fait point partie intégrante de l'art, mais elle en est le ferment le plus actif.

Carpeaux (il faut souvent parler de ce statuaire, quand il s'agit de danse) a modelé une tête de jeune

femme, qu'on appelle, je crois, la « Rieuse » et qu'on peut voir, à Paris, au Musée des Arts Décoratifs et dans un escalier du Musée Carnavalet. Du corps, on n'aperçoit que l'épaule et la naissance de l'aisselle ; mais tout, dans ce visage, exprime un sentiment d'amour si puissamment dynamique et cadencé, que cette simple tête évoque l'idée d'une danse ardente et langoureuse, aussi puissamment, aussi expressément que le corps entier des personnages, dans le haut-relief célèbre.

Il y a, en effet, deux facteurs presque également essentiels à considérer dans la genèse de presque toutes les productions artistiques : l'amour de l'artiste pour son art, pour l'exercice même de cet art et l'Amour, l'Amour avec un grand A, — amour d'un autre humain, amour de la nature, amour de Dieu, — qui lui suggère les motifs, les sujets, les caractères essentiels de son œuvre.

Dans la Danse, où l'artiste est à la fois l'inventeur et l'instrument de ses créations, cette double source d'activité se confond presque en un sentiment unique.

Un jour, j'étais encore enfant, je demandai à un violoniste s'il aimait beaucoup la musique ; question naïve. Il me répondit plus naïvement encore : « Oui, j'aime beaucoup jouer du violon ! » et je compris tout de suite que j'avais affaire à un sot. Si j'interroge une danseuse : « Aimez-vous beaucoup la danse ? » et qu'elle me réponde : » J'adore danser ! » je ne la

trouverai nullement ridicule, parce que sa réponse signifiera clairement : « J'ai l'amour de la danse et je danse toutes mes amours. » C'est pourquoi l'enivrement qui se lit sur le visage de la *Rieuse* suffit à évoquer l'image totale de la Danse.

Il est bon cependant, pour l'analyste, de considérer isolément, chez le danseur, ces deux sentiments qui tendent à se résoudre l'un dans l'autre.

L'amour de la Danse, nous le voyons clairement peint sur le visage de n'importe quelle créature s'abandonnant à son penchant pour le rythme corporel. Mais nulle part il ne s'affirme avec une intensité plus troublante que chez les andalouses, exécutant leurs pas nationaux, d'une si exquise, d'une si douloureuse sensualité. Broyant les castagnettes, leurs mains s'érigent, au bout des longs bras onduleux, ardents pistils de chair, qui distillent du rythme, et, sous les crépitements secs, nés de leur crispation nerveuse, tout le corps, lentement, sourdement, irrésistiblement commence à danser, comme, sur un hypocrite feu de braise, de l'eau se mettrait à bouillir.

Ce qui, chez le danseur, donne, à cette passion pour son art, un caractère d'acuité si frappant, c'est précisément encore la concomitance absolue entre la conception des attitudes et leur réalisation. Le danseur produit son œuvre d'art au fur et à mesure qu'il la pense et la jouissance matérielle du mouvement, l'exci-

tation physique du corps accompagne, chez lui, l'excitation spirituelle de l'imagination, qu'elle entretient et qu'elle surchauffe.

C'est pour cela que les philosophes et que les ministres des religions redoutent et condamnent un art, qu'ils ne considèrent, eux non plus, que sous son jour le plus dangereusement orgiastique. S'agit-il des spectacles qui, sous le nom de danse, visent à des exhibitions malsaines et sans réelle beauté, dont on pourrait dire, retournant l'adage, que je donnais plus haut comme devise à la grâce : *Moles agitat mentem?* Je n'ai pas à les juger du point de vue moral, qui n'est pas le mien; mais je les réprouve, moi aussi, avec horreur : ils sont si laids! et la laideur est, pour l'esthéticien, le péché suprême.

S'agit-il des danses de salon ? Si leur aimable monotonie charme des couples bons enfants, je ne m'irriterai point contre elles; il faut bien que la jeunesse s'amuse. Et cet amusement-ci, paré de candeur, d'entrain et de simplicité, ne va pas sans un attrait vieux comme le monde et contre lequel ne prévaudront jamais les Portes du Ciel. Mais la danse mondaine d'amateurs, aux frôlements sournois, aux étreintes déguisées, avec sa sottise de faux art, débile débauche parée d'élégance, où la gaieté fait place à la pose, où la vanité s'installe sur un piédestal d'érotisme sceptique, on aura beau me parler de son « style », de son « chic », de sa « pudeur possible », je l'abandonne aux foudres des Eglises, parce que niaise, prétentieuse,

hypocrite et totalement dénuée de vie. La moindre bourrée auvergnate, la moindre gavotte bretonne, la moindre farandole provençale, corolles champêtres aux fraîches couleurs, sont plus jolies que ces orchidées bizarres, fleurs morbides du snobisme et de l'ennui.

Mais laissons de côté ces parodies d'un art qu'elles discréditent; nous y reviendrons, s'il le faut. Ce que je crains, pour le danseur, ce n'est pas l'exaltation, c'est bien plutôt la perte de l'Amour; non de la sensualité obsédante et maladive, qui paralyse la joie, mais du sentiment sincère, profond, qui permet seul de goûter passionnément l'univers et la vie, de chérir un être infiniment plus que soi-même, de s'extasier sans fin sous le clair de lune, devant la montagne ou la mer, de s'attacher ardemment aux gens et aux choses que l'on admire. Car, sans cet Amour, « qui « rend léger tout ce qu'il y a de pesant, qui vole, « court, est dans la joie; qui ne garde point de me- « sure, mais que son ardeur emporte au delà de toute « mesure; qui ne dort pas même pendant le sommeil; « qui n'est pas las quoiqu'il se fatigue et comme une « vive flamme et un flambeau se fait passage en haut « et y monte sans obstacle », sans cet Amour, il n'est point d'art supérieur, pas plus de Danse que de Musique, de Peinture ou de Poésie.

Malheureusement l'amour d'un art pour lui-même tue quelquefois, tue souvent l'autre amour, purement

humain, qui stimule, vivifie et renouvelle l'inspiration. Les virtuoses d'une technique cessent d'aimer autre chose que cette technique même et que son exercice éblouissant. Pour eux, elle devient un but, un instrument de triomphe et non pas un moyen de traduire leurs impressions spontanées, leurs bonheurs, leurs soucis, leurs aspirations et leurs tristesses.

Pour le danseur, pour la danseuse le danger est très grand. Etant à la fois inventeurs, interprètes et instruments de la danse, ils se retranchent, plus souvent encore que les autres artistes, dans les satisfactions égoïstes d'un rite brillamment accompli. Leur amour de la beauté se fige dans l'idolâtrie de leur propre personne. Disons le mot trivial mais juste : un cabotinage débordant étouffe leur sensibilité et tarit en eux les sources de l'imagination. Or, sans un parfait équilibre entre les éléments appoliniens de précision et de rythme, que la tutelle scientifique apporte aux créations humaines et les éléments dionysiaques qu'elles doivent emprunter à la passion, c'en est fait du double caractère de mesure et de lyrisme indispensable à toutes les œuvres d'art.

*
* *

Nous en avons fini avec les éléments essentiels de la Danse, avec tout son mécanisme physiologique et psychologique profond. Il ne nous reste plus qu'à jeter quelques regards sur les conditions extérieures de son

fonctionnement : conditions de milieu et conditions d'histoire.

Mais je veux, auparavant, citer un passage de Bossuet, qui résume à merveille ce que j'ai tenté d'exprimer, dans la première partie de ce livre, sur les composantes, difficiles à dégager de cet art mal connu.

On ne s'attendrait guère à entendre ici la grande voix du « dernier Père de l'Eglise » ; il me plaît cependant d'évoquer son éloquente autorité, à l'appui de ma conception de la Danse, et de montrer, par là, que celle-ci est, à mes yeux, une manifestation de l'esprit aussi noble, aussi grave, aussi complète que la Poésie, que la Musique ou que les autres arts plastiques.

Remplacez, dans les lignes qui vont suivre, « peintres », « sculpteurs » ou « architectes » par « danseurs » ou « chorégraphes » ; au lieu de « tableaux », de « couleurs », lisez « danses » ou « mouvements » ; et vous aurez, merveilleusement définis, les fondements esthétiques de l'art qui passe pour le plus léger, le plus frivole et qui est, au contraire, à la fois le plus mathématique et le plus humain de tous.

« Je suis un peintre, un sculpteur, un architecte[1] ; « j'ai mon art, j'ai mon dessein ou mon idée ; j'ai le « choix et la préférence que je donne à cette idée par « un amour particulier. J'ai mon art, j'ai mes règles,

1. Bossuet. Elévations sur les Mystères ; deuxième semaine, septième élévation : Fécondité des Arts.

« mes principes, que je réduis, autant que je puis, à « un premier principe qui est un, et c'est par là que « je suis fécond. Avec cette règle primitive et ce « principe fécond qui fait mon art, j'enfante au « dedans de moi un tableau, une statue, un édifice « qui, dans sa simplicité est la forme, l'original, le « modèle immatériel de ce que j'exécuterai sur la « pierre, sur le marbre, sur le bois, sur une toile où « j'arrangerai toutes mes couleurs. J'aime ce des- « sein, cette idée, ce fils de mon esprit fécond et de « mon art inventif. Et tout cela ne fait de moi qu'un « seul peintre, un seul sculpteur, un seul architecte; « et tout cela se tient ensemble et inséparablement « uni dans mon esprit; et tout cela dans le fond, « c'est mon esprit même et n'a point d'autre subs- « tance ; et tout cela est égal et inséparable.

« Lequel des trois que l'on ôte, tout s'en va. Le « premier, qui est l'art, n'est pas plus parfait que le « second, qui est l'idée, ni le troisième qui est « l'amour. L'art produit l'un et l'autre, et on sup- « pose qu'il existe, quand il les produit. On ne peut « dire ce qui est plus beau, ou de commencer ou de « terminer, ou d'être produit ou de produire. L'art, « qui est comme le père, n'est pas plus beau que « l'idée, qui est le fils de l'esprit; et l'amour qui nous « fait aimer cette belle production, est aussi beau « qu'elle : par leur relation mutuelle, chacune a la « beauté des trois. Et quand il faudra produire au « dehors cette peinture ou cet édifice, l'art et l'idée

« et l'amour, y concourront également, et en unité
« parfaite ; en sorte que ce bel ouvrage se ressentira
« également de l'art, de l'idée et de l'amour ou de la
« secrète complaisance qu'on aura pour elle. »

CHAPITRE IX

LES DIVERSES SORTES DE DANSES

Après avoir exposé, dans les chapitres qui précèdent, les éléments essentiels de la Danse, je devrais étudier de suite les différents cadres où elle peut se développer. Ce serait l'ordre le plus logique. Mais il me semble que l'on comprendra mieux le rôle joué par ces éléments extérieurs : costumes des danseurs, décors et choix de la musique, si l'on a d'abord considéré les formes principales, sous lesquelles l'activité lyrique du corps humain s'est manifestée au cours des âges et se manifeste encore à nous aujourd'hui.

En réalité, il ne peut s'agir ici d'une véritable classification. On ne saurait répartir les diverses sortes de danses en catégories susceptibles de subdivisions successives. Suivant le point de vue auquel on se place, cet art comporte seulement quelques groupes généraux,

qui demeurent presque totalement indépendants les uns des autres, mais qui, toutefois, combinés entre eux, permettent le classement de chaque danse déterminée.

Essayons d'établir ces divisions principales, en considérant successivement :

1° Le But de la Danse (plaisir personnel ou plaisir d'autrui),

2° Le Nombre des Danseurs (soli, duos, trios, quatuors,... tutti),

3° Le Degré d'Expression et d'Organisation des Pas (danse mimique, danse décorative, danse en prose, danse en vers),

4° Leurs Formes ethniques (danse égyptienne, grecque, italienne, espagnole, classique, française, russe, etc ..),

Et enfin :

5° Leur Caractère plus ou moins spontané (danse à forme fixe, danse réglée, danse improvisée).

Toutes ces catégories seront plutôt énumératives que limitatives et je ne prétends aucunement leur attribuer une valeur absolue.

I

DANSE D'AMUSEMENT PERSONNEL ET DANSE-SPECTACLE

On connaît l'anecdote, vraie ou fausse, du Chinois qui, voyant des Européens danser, dans un bal, leur aurait demandé, alors qu'ils se reposaient, un peu essoufflés,

après une mazurque ou un quadrille, « s'ils ne pourraient pas faire faire cela par leurs domestiques? » Ce Chinois ne comprenait que la danse-spectacle et ne devinait pas qu'il y eût, dans un tel remuement, comme on aurait dit au XVIIe siècle, une intarissable source de distractions et de jouissances personnelles.

C'est pourtant sous cette forme que l'immense majorité des humains la conçoivent et le bonheur de gaspiller son énergie physique, d'extérioriser sa bonne humeur, la griserie qui en résulte et aussi la part d'amusement érotique dont elle est le prétexte, voilà le vrai, le seul plaisir, pour la plupart des êtres jeunes et qui dansent.

Il a fallu bien des siècles de vie consciente à l'humanité avant que ces saltations cadencées devinssent, peu à peu, pour le simple spectateur, un objet d'agrément, d'intérêt, puis d'admiration, voire d'émotion, grâce à leurs perfectionnements successifs, grâce à leur puissance expressive, à la richesse de leurs rythmes, à la beauté sans cesse renouvelée des attitudes des danseurs et des agencements de leurs pas.

Aujourd'hui, quand on parle de Danse, à un être cultivé, sa première pensée va tout de suite au ballet de théâtre, ou, en tout cas, à quelque danse compliquée, dont il n'est pas l'exécutant, mais le témoin. Pourtant, ces brillants spectacles, qui déploient leur pompeuse agitation sur nos scènes, ou ces manifesta-

tions par lesquelles telle ou telle danseuse, convaincue de la supériorité de son génie, de l'hellénisme incomparable de ses gestes, n'hésite pas à mobiliser les cent vingt « symphonistes » de nos grands orchestres, ne sont ni ce qu'il y a de plus émouvant, ni même ce qu'il y a de plus beau comme création chorégraphique.

Des paysans russes, hongrois ou basques, écossais, mexicains ou argentins, qui dansent, avec adresse et avec flamme, un de leurs vieux pas nationaux, offrent, à qui sait comprendre la valeur expressive et la splendeur sculpturale des corps humains en mouvement, un spectacle bien plus évocateur, bien autrement « suggestif », pour parler comme à la fin du siècle dernier, et bien plus noble que toutes les danses artificielles et compliquées d'esthètes et de ballerines ; et cela par la simplicité du caractère, par l'éloquente justesse des cadences, par la force et la spontanéité des gestes, par l'accent et le naturel, par tout ce qu'il y a d'humain, d'impersonnel et en même temps de fortement local dans leur style. Leurs danses sentent bon la terre où elles sont nées. Et, comme les musiciens les plus avertis, les plus savants, les plus sensibles finissent par ne rien priser tant que les chants populaires, dans chaque école musicale — chants qui, si souvent d'ailleurs ont été composés en vue de la Danse, refrains destinés à être repris en ronde ou à rythmer des jeux collectifs, — de même les yeux qui ont contemplé le plus longuement les chefs-d'œuvre des arts

plastiques, les esprits rompus aux combinaisons les plus subtiles de la chorégraphie, ne s'émerveillent finalement, eux non plus, que devant les danses populaires.

C'est d'elles, à vrai dire, que sont nées toutes les autres danses. C'est elles, édulcorées, appauvries. guindées ou faussement ennoblies que l'on retrouve dans les danses de salon. L'antique *Volte* provençale, par exemple, nous revint, il y a cent ans, sous le nom de *Walse*, après un long tour en Allemagne, où elle acquit la rustique simplicité que nous ont transmise les délicieux « ländler » de Schubert ; puis, passant successivement par l'allure grisante, par les tournoiements rapides, que lui imprimèrent les Viennois, par la nonchalante fantaisie du « Boston » et enfin par les langueurs de la valse « très lente », elle agonise aujourd'hui, devant d'autres déformations affadies des danses populaires américaines et n'amuse plus guère les jeunes générations que comme danse-spectacle, sous les formes serrées, violentes, brutales de la « Valse chaloupée ».

Avec la danse de salon, art chorégraphique d'agrément (comme la gouache sur éventail ou la « barbotine » furent, de 1870 à 1900, les arts d'agrément de la peinture, ou comme la *Prière d'une Vierge* et les *Cloches du Monastère* avaient été, vers 1860, l'art musical d'agrément), nous demeurons dans le domaine du plaisir personnel. « Faire tapisserie » au bal n'est, pour personne, une jouissance d'art.

Quand les danses nationales s'introduisirent dans les spectacles musicaux, avec l'opéra du XVIIe et du XVIIIe siècle, elles cessèrent d'avoir pour but d'amuser les danseuses et les danseurs. Ceux-ci ne s'agitèrent plus pour eux-mêmes ; ils devinrent des acteurs spécialisés, dansèrent pour la satisfaction du public, et nous nous retrouvons, par eux, en présence de la danse-spectacle, telle que l'avait sans doute connue l'antiquité, telle aussi que les religions l'ont toujours pratiquée dans leurs pompes.

David aujourd'hui ne danserait plus devant l'arche ; mais la célébration du culte comporte encore, dans toutes les églises, aussi bien monothéistes que polythéistes, des séries de gestes, minutieusement réglés par une sorte de chorégraphie liturgique, qui transmet scrupuleusement, d'âge en âge, certains rites dansants, répétés chaque jour, par toute la surface de la terre, au cours des offices religieux. Les dieux eux-mêmes ont été, plus d'une fois, représentés dansant ou accomplissant des actes rituels, Horus, par exemple, faisant des libations, ou Civa piétinant en cadence le corps du démon Tripoura-Soura. Et si les prêtres, désormais, cultivent presque seuls les graves et nobles fleurs du mouvement, dont s'embellit la célébration des mystères, dans certains pays pourtant, les fidèles dansent toujours à l'église et nos processions demeurent un écho assagi — et souvent bien désordonné — des glorieux cortèges rythmiques d'autrefois.

Comme les danses religieuses, les danses de guerre

appartiennent à la catégorie des spectacles. Elles ont plutôt pour but d'impressionner l'ennemi, de le terroriser même, que de procurer un divertissement à ceux qui les pratiquent. Mais la civilisation moderne n'y recourt plus guère et nous les voyons réduites, elles aussi, à quelques exercices bien raides de parade ; à moins qu'une circonstance exceptionnelle ne les illumine de quelques rayons de gloire, qui nous font oublier leur médiocrité artistique. C'est ainsi que la dernière grande danse de guerre : le défilé des troupes victorieuses sous l'Arc de triomphe de l'Étoile, le 14 juillet 1919, valut infiniment plus par le sens de la cérémonie que par sa beauté plastique fort discutable.

Quant aux danses de théâtre proprement dites, nous n'avons pas à insister spécialement à leur sujet. Elles sont étroitement soumises à toutes les exigences énumérées dans les chapitres qui précèdent et c'est elles surtout que visent les considérations d'un travail consacré à l'étude du phénomène chorégraphique en soi. Loin d'exiger de nous quelque étude détaillée (qui se réduirait à la constatation de leurs contingences et de leurs accidents de forme), ces danses de scène, tout comme les autres, nous intéressent uniquement par ce qu'elles peuvent renfermer de beauté universelle et permanente.

II

DANSE INDIVIDUELLE ET DANSE COLLECTIVE

La seconde différence la plus frappante entre les diverses danses tient au nombre de leurs exécutants.

La danse en solo est presque toujours un spectacle. C'est en vain que le danseur, que la danseuse soliste prétendent, par fausse modestie, nous faire croire qu'ils dansent uniquement pour leur plaisir, qu'un démon intérieur les y pousse impérieusement et que ce démon est un suppôt de Terpsichore. Je ne nie pas qu'ils prennent, en effet, à leurs propres évolutions un réel plaisir sportif ; plus même : un enivrement dont j'ai reconnu la valeur, en parlant de l'amour de la Danse. Mais c'est surtout nous qu'ils cherchent à séduire et à l'admiration de qui prétendent s'imposer les éclats de leur personnalité. Le principal de leur plaisir est une ardente satisfaction d'orgueil, un épanouissement d'amour-propre. Je veux bien accorder à cette vanité les circonstances atténuantes, quand réellement je me sens ébloui ou ému par « la geste » du soliste, tout en demeurant parfaitement convaincu que le danseur ou que la danseuse, qui saurait ne jamais devoir produire en public ses inventions chorégraphiques, aurait bien vite fait d'en abandonner l'étude et ne s'évertuerait pas longtemps à « s'extérioriser » pour soi-même.

La danse à deux, au contraire, est presque toujours une danse d'amusement personnel. Loin d'exiger un parterre enthousiaste, elle se passerait volontiers de tout témoin. Mais si la danse de salon, perlée par deux virtuoses du boston, de la mattchiche ou du fox-trott, appelle un cercle d'admirateurs, laissez-moi croire que l'Amour pleure dans un coin et que la prétention, la superbe, la morgue s'installent, à sa place, dans les cœurs desséchés du couple en représentation.

A trois, à quatre, à cinq, à six, à huit, à dix, à douze, à seize tout au plus, la danse devient de la « danse de chambre », au sens où nous qualifions de « musique de chambre » les trios, les quatuors, les quintettes et les octuors instrumentaux. L'exécuter est un plaisir exquis ; la voir n'est pas un moindre enchantement, si les interprètes en sont habiles et si leurs évolutions, subtilement réglées, s'agencent harmonieusement dans l'espace. Car, à mesure que croît, dans une danse, le nombre des exécutants, leurs rythmes dans le temps perdent de leur importance, ont besoin de se clarifier, de s'affirmer par des proportions plus simples, plus carrées, tandis que leurs rythmes dans l'espace, leurs rythmes géométriques demandent, au contraire, à s'affiner, à se compliquer, à se contourner, comme une sorte de passementerie, à la fois plus souple et plus symétrique, plus mouvante et plus équilibrée... Ici le précepte poétique de Verlaine s'impose, quant au choix du

nombre des exécutants, plus encore que pour les pieds du vers français :

De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

La danse à trois, cinq, sept ou neuf danseurs apporte au chorégraphe, surtout quand il s'attaque à de la musique moderne, des ressources supérieures de variété, d'esprit, de figuration, une richesse de combinaisons beaucoup plus grande, la plupart du temps, que les danses à nombre pair de partenaires. Celles-ci conviennent, au contraire, à la musique classique, dont la carrure est fixe, constante et rigoureuse.

Mais, dès qu'on arrive aux grandes masses chorales (et vingt danseurs forment déjà une masse), il faut renoncer aux rythmes délicats et choisis dans l'espace, aussi bien qu'aux rythmes subtils dans le temps. « Un orchestre bien plus nombreux garde pourtant sa souplesse et sa clarté ! » me direz-vous. C'est que l'orchestre, grâce à la variété des timbres, retrouve dans la diversité des groupes sonores, des « paquets » instrumentaux, comme de nouvelles individualités à plus grande échelle, tandis que les timbres, c'est-à-dire les expressions individuelles des danseurs, se fondent, se perdent complètement dans de bien plus petits ensembles. Le subterfuge de costumes très différents peut rendre quelque unité à des groupes de danseurs

nombreux. C'est ce qu'on cherche, au music-hall, dans les finales des Revues. En tout cas, les grands *tutti* de danse, les « foules » ne peuvent prétendre qu'à certaines impressions de force et de pittoresque.

Ils y atteignent, avec puissance, quand ils sont bien réglés. On peut citer le ballet de *Shéhérazade*, tel que l'ordonna M. Fokine, comme un admirable modèle du genre. Mais alors ce ne sont, à vrai dire, ni le rythme géométrique ni le rythme musical qui entrent en jeu. C'est l'effet théâtral, un effet un peu « gros ». On ne peut guère reconnaître, dans ces impressionnants ensembles, de véritables œuvres d'art, même s'ils présentent un caractère grandiose ou tragique, comme on l'obtint parfois dans telle mise en scène de Gluck ou de Sophocle ; l'émotion, dans ce cas, ne dérivant que d'un effet purement physique, où l'entendement n'a, pour ainsi dire, aucune part. On constate, en effet, que la danse d'agrément personnel, pratiquée en grandes masses, avec entrain, produit les mêmes résultats. Le galop final du Bal de la Courtille, avec ses tournoiements endiablés, prenait une sorte de beauté démoniaque, venant d'une totalisation d'efforts, d'excitation et de folie. Qui oserait affirmer que ce fût là un véritable spectacle d'art ?

L'exaltation supérieure du rythme, son plein épanouissement musical ne saurait, en somme, se trouver ni dans le solo de danse, qui, forcément monotone, n'intéresse pas longtemps le spectateur, si l'on n'y recourt à une virtuosité corporelle d'essence plus ou

ouis XIV, Poussin dut voir de belles
ses, de superbes danseurs, comment
nventé de toutes pièces ces souplesses
ntes et ces magnifiques élans? (P. 179.)

NICOLAS POUSSIN : BACCHANALE (FRAGMENT). FRANCE. DIX-SEPTIÈME SIÈCLE. (NATIONAL GALLERY. LONDRES.)

Quand Mlle Camargo, la première, battit les entrechats à quatre, elle ne perfectionnait pas son art, elle en exagérait les qualités et tombait de l'adresse dans le tour de force. (P. 163.)

LANCRET : PORTRAIT DE M
CAMARGO (FRAGMENT). FR
XVIIIe SIÈCLE. (MUSÉE DE L'
TAGE.)

moins artistique et qui ne comporte qu'une utilisation très limitée du rythme spatial, ni dans les grands tutti, où tout sombre dans le confus, le massif, l'amorphe, et où la qualité de l'émotion fait place à la quantité.

La « danse de chambre », comme je la nommais tout à l'heure, à cinq, sept, neuf, douze danseurs, — douze ! chiffre éminent par sa parfaite divisibilité et qui, par quatre fois trois, concilie les qualités contradictoires du pair et de l'impair ; — la « danse de chambre » permet seule l'utilisation complète de toutes les richesses que le mouvement peut tirer, à la fois, de la division du temps et de la division de l'étendue, ses sources naturelles.

Expressive et rationaliste tout ensemble (chaque physionomie conservant sa personnalité perceptible, dans ces petits concerts, dont les unités sont tout de même assez nombreuses pour permettre aux évidences géométriques de manifester clairement leurs splendeurs à nos yeux, comme si de vivants cristaux se construisaient sans cesse devant nous), intelligente et souple, c'est la danse collective, à nombre fixe et très limité d'interprètes, qui me semble mériter toutes les préférences, au pays de Rabelais et de La Bruyère, de La Fontaine, de Voltaire et de Renan.

III

DANSE MIMIQUE ET DANSE DÉCORATIVE

Pour bien comprendre cette division, jetons un regard en arrière. Que nos mouvements, disais-je au début de ce livre, aient une origine purement dynamique et cherchent à plaire par eux-mêmes, sans rien exprimer d'intellectuel ou qu'ils traduisent, plus ou moins fidèlement, avec une intensité plus ou moins émouvante, nos sentiments et nos pensées, il faut qu'ils soient soumis à certaines exigences régularisatrices, qu'ils atteignent un certain degré de style pour prétendre à la dignité d'art.

Une fois définis et comme cristallisés par cette régularisation, ils ne perdent pas cependant leur caractère originel. Telles danses gardent nettement un aspect d'imitation presque pure et ne sont, malgré les savantes simplifications, les adroites déformations stylisatrices, qu'une traduction extrêmement fidèle et serrée de nos gestes d'expression, tandis que telles autres, ne présentant aucun sens particulier, n'ayant aucune valeur sentimentale, nous charment uniquement par l'équilibre, la symétrie, la beauté des attitudes, par la variété, l'originalité, l'heureuse accentuation des rythmes.

Les premières constituent l'Art mimique, les secondes la véritable Danse... On a précisément coutume de classer les danseurs, suivant leur penchant

plus ou moins accentué vers l'un ou l'autre de ces pôles chorégraphiques, en danseurs-mimes ou de caractère et en danseurs proprement dits, et de les opposer, en quelque sorte, les uns aux autres.

Ces classements tranchés relèvent, dans tous les arts, d'un fâcheux dogmatisme. En réalité toutes les formes intermédiaires existent, dans la Danse, entre celles qui ne cherchent qu'à signifier une idée ou un état d'âme, et celles qui visent uniquement à l'exaltation plastique du mouvement.

Une comparaison éclaircira le problème. La mélodie, source de toute musique, ne saurait philosophiquement se définir autrement que comme « une série de sons successifs ». Toute autre définition est trop étroite, trop exclusive ou tendancieuse. Mais une série de sons successifs peut aller depuis le roulement de tambour jusqu'à ce divin solo de flûte, qui accompagne, dans *Orphée*, la danse des âmes heureuses, depuis les deux notes du coucou jusqu'aux variations du rossignol, depuis la récitation la plus insipide de Lulli, jusqu'à l'air savamment agencé par Piccini ou par Pergolèse. Or, entre la mélodie, telle que nous la concevons musicalement, c'est-à-dire le chant, soit vocal, soit instrumental, où l'émotion se traduit par une série de notes variées, par une certaine « courbe » toute pleine d'accents, d'intonations diverses et de lyrisme, entre cette mélodie et la mélopée, récitation terne et monotone, sur un petit nombre de notes, parfois sur une seule, il y a des degrés à l'infini. Où

cesse la mélopée ? où commence la mélodie ? Personne ne pourra jamais le déterminer. Aussi le caractère mélodique d'une phrase musicale ne dépend-il pas de cette phrase, mais de celui qui l'écoute. Deux personnes très intelligentes et très musiciennes peuvent différer totalement d'avis à ce point de vue.

Il en est de même pour la Danse. Elle peut aller théoriquement depuis le mouvement machinal et monotone du rémouleur repassant un couteau, jusqu'aux élégantes et aériennes évolutions de la danseuse-étoile, depuis la grâce inconsciente de l'adolescente portant une corbeille de roses, jusqu'aux gestes étudiés et choisis, savamment pathétiques du tragédien incarnant Oreste, Polyeucte ou Joad. Et là encore, nous ne pouvons être tous d'accord sur le point où le mouvement acquiert un caractère suffisamment organisé pour être qualifié d'artistique et de chorégraphique. J'ai déjà suffisamment exprimé là-dessus mon opinion personnelle pour faire comprendre que ni le rémouleur, ni la « choéphore » ne sont des danseurs, à mon sens. Dans certain *Saint-Sébastien* célèbre, une ballerine n'est-elle point cependant parvenue à faire croire au public que même une série d'immobilités peut être de la Danse ?

Sans prétendre établir des catégories séparées les unes des autres par des cloisons étanches, nous pourrions donc classer les danses, pour notre commodité, suivant leur degré d'organisation, suivant la manière dont y entrent en jeu les divers éléments du mouve-

ment corporel, notamment l'amplitude et le rythme. On pourrait utilement considérer, de la sorte, trois types de danses.

Le premier comporterait la *danse en prose*, une sorte de récitatif corporel, renfermant les mouvements les plus simples, comme la marche, les gestes des sports et des métiers courants, ceux de la vie de relations, saluts, poignées de mains, etc..., ceux enfin de la comédie où l'on imite cette vie de relations, toutes activités dont les rythmes sont élémentaires et où l'amplitude, loin d'être gaspillée, se trouve réduite systématiquement à un minimum de mouvements segmentaires, par prudence, crainte de fatigue ou bonne éducation. — Faut-il que je le répète une fois de plus? Je n'introduis cette catégorie de mouvements dans ma classification que « pour mémoire » et comme limite inférieure de l'activité chorégraphique, mais ne consens pas à y voir de la Danse, au sens courant et propre du mot.

Le troisième type de Danse (je saute momentanément le second) comprendrait, au contraire, les mouvements les plus amples, les plus exaltés, les plus organisés comme symétrie de formes et comme accentuation rythmique. Les danses populaires, les danses du ballet classique, toutes les *danses proprement dites*, qui s'appuient sur des airs musicaux spécifiques, — une pavane, une passacaille, une valse, un tango, — sur des motifs, présentant eux-mêmes un maximum de carrure et d'équilibre, rentrent dans cette catégorie, la

seule à laquelle on ait attribué un caractère chorégraphique, dans les temps modernes, jusqu'au début de notre siècle.

Vers cette époque, sous diverses influences, réapparut dans notre civilisation le deuxième type de Danse, la *danse libre*, comme, avec Wagner, s'était imposé, en musique, le deuxième type de mélodie, la mélodie continue. La danse libre est un intermédiaire entre le récitatif corporel et la danse proprement dite, comme la mélodie continue, entre le récitatif et l'air d'opéra. Le geste lyrique du tragédien et du chanteur, le geste agile et puissamment rythmique de l'acrobate, le simple geste expressif, quand la passion lui fait perdre toute contrainte, enfin la danse elle-même, telle que les progrès musicaux de nos chorégraphes et telle surtout qu'une plus intime union entre elle et la musique tendent aujourd'hui à nous la suggérer, rentrent dans cette catégorie.

Je n'ai pas besoin de dire qu'à mon sens un danseur, une danseuse ne sont des artistes accomplis qu'à la condition de pouvoir pratiquer également ces trois types de danses, d'apporter, même dans leurs récitatifs corporels, un sens exact des rythmes stylisateurs et de conserver, même dans leurs danses les plus artificielles, les plus savamment agencées, le naturel, l'expression, la grâce, toutes les qualités spontanées de passion et de charme qui, dans les rapports sentimentaux, nous attirent, nous retiennent et nous enchantent.

IV

VARIÉTÉS ETHNIQUES DE LA DANSE

Ici c'est toute l'évolution de la Danse, à travers les siècles et par toute la terre, qu'il s'agirait d'établir, car la morphologie d'un art se confond en quelque sorte avec son histoire.

Un tel objet sort doublement du programme purement esthétique que je me suis tracé ; d'abord parce que je n'ai jamais songé à écrire, dans ce court volume, une Histoire de la Danse, et, en second lieu, parce que je n'ai pas entrepris davantage une étude technique des différentes danses connues. L'une d'ailleurs n'irait pas sans l'autre. L'histoire d'un art c'est l'exposé de ses formes successives, à travers les âges et les civilisations, exposé forcément précis et analytique, si l'on veut qu'il signifie quelque chose... Pour la Danse, il est vrai, les auteurs se sont ordinairement contentés d'énumérer les noms des divertissements chorégaphiques propres à chaque groupe ethnique, — et pour cause ! Non seulement le plus souvent ils eussent été incapables de réaliser personnellement la moindre des danses, dont ils fournissent les listes copieuses, mais encore parce qu'ils ignorent tout, sauf leur titre, en ce qui concerne l'immense majorité d'entre elles.

Dans quelle mesure les monuments figurés sont-ils

capables de nous éclairer ou de nous tromper sur les danses qu'une tradition fidèle — existe-t-il seulement des traditions fidèles ? — n'a pas transmise jusqu'à nous ; c'est ce que je tenterai d'établir, dans mon chapitre final, en jetant un bref coup d'œil synthétique sur l'histoire de l'humanité dansante. Et je remets à ce moment le soin mélancolique de constater qu'en somme nous ne connaissons rien du passé d'un art, dont les créations se perdent si vite dans la nuit des temps.

Alors aussi nous verrons que les formes de la Danse, comme celles des autres arts, ne sont que ses apparences fugitives et secondaires, que l' « esprit » seul importe, même dans la plus charnelle des manifestations artistiques, et que lui seul, en dehors des modes transitoires et des procédés de convention, se transmet, évolue et se développe, éternellement jeune, vivace et riche de possibilités sans fin.

V

DANSES RÉGLÉES ET DANSES IMPROVISÉES

Cette dernière division ne se confond pas avec la troisième. Il ne s'agit plus de savoir, cette fois, dans quelle mesure les mouvements exécutés s'éloignent des mouvements spontanés dont la Danse procède et quelles en sont la complexité croissante et la subtile économie ; mais simplement, quelle que soit sa forme,

récitatif ou stances, prose ou lyrisme débordant, jusqu'à quel point chaque danse a été travaillée, élaborée, retouchée, fixée en gestes prémédités, comptés et rigoureusement reproduits à chaque exécution successive.

A cet égard trois grandes catégories de danses s'offrent encore à nous. D'abord celles à forme fixe, œuvres anonymes des collectivités, danses nationales ou religieuses, riches d'impératifs impossibles à transgresser sans froisser le sentiment universel : il « faut » faire tel pas comme ceci ; cette main « doit », au premier temps de la troisième mesure, se lever comme cela. Sinon vous êtes un malappris, un impertinent, un hérétique.

Ensuite celles qui, nées d'une imagination personnelle, n'obéissent pas à des traditions imprescritibles, mais ont été scrupuleusement, minutieusement réglées dans tous leurs détails et que leurs exécutants, dans l'intérêt même d'une réussite certaine, répéteront toujours identiquement, dans la mesure du moins où réflexes et mémoire ne les trahiront pas.

Enfin les danses improvisées.

Je voudrais considérer ces dernières un peu plus longuement, pour émettre, à leur sujet, deux opinions fort divergentes, mais nullement incompatibles cependant.

Depuis que la danse expressive, eurythmique..., ou grecque est redevenue à la mode, nous avons souvent vu des jeunes femmes, des jeunes filles, quelquefois

des enfants, parfois même des jeunes hommes, les uns à l'état de veille, les autres sous l'empire de l'hypnose, nous affirme-t-on, exécuter des pas, des bonds, prendre mille attitudes théâtrales, cependant qu'on leur joue un morceau de musique, improvisé lui-même, ou du moins qu'ils prétendent n'avoir jamais étudié de près, et se livrer ainsi à des contorsions de toutes sortes, à une mimique décousue, à une gesticulation désordonnée, qu'ils qualifient d'improvisation chorégraphique.

Le public aime ces sortes de comédies ; elles l'étonnent et l'émerveillent. J'avoue que, le plus souvent, je retiens difficilement une forte envie de rire... ou de bâiller, devant un manège aussi fol. Je ne crois pas aux danses improvisées. Evidemment on peut s'agiter, gambader, trépigner en tous sens, pendant qu'on vous joue de la musique. C'est précisément la « correspondance » que j'ai considérée avec sympathie, quand il s'agissait du besoin de mouvement rythmique, qui fait sautiller les enfants, autour de l'harmonie militaire, et esquisser un pas fantaisiste au farceur de cabaret, devant le pavillon du phonographe. Encore faut-il que ces épanchements synesthésiques dérivent d'une impulsion candide et ne prétendent pas au grand art.

Dès que des préoccupations esthétiques s'en mêlent, que l'interprète s'affirme artiste, c'est-à-dire organisateur, tout se gâte et nous n'avons plus, devant nous, qu'un spectacle d'une prétention affligeante et d'une

criante fausseté. Car enfin, pour que la Danse et la Musique fassent bon ménage, (et, dans toute danse d'art, cette compatibilité d'humeur des deux muses complices est la condition *sine qua non* de leur union féconde), il faut avant tout qu'il y ait coïncidence parfaite entre les mouvements du danseur et les sons auxquels ces mouvements se réfèrent. Or, si le danseur ne connaît pas par cœur la musique qu'on lui joue, *a fortiori* si cette musique est elle-même improvisée, comment peut-il deviner le nombre, la durée, l'intensité des mouvements successifs qu'il doit accomplir et qui, pour être synchroniques aux sons qu'ils illustrent, demandent à s'achever chacun juste au moment où se produit l'accent mélodique qu'il prétend traduire?... J'entends bien que les deux protagonistes du spectacle peuvent se contenter d'aller l'un et l'autre en mesure, l'un d'eux, par exemple, de danser à trois temps pendant que l'autre joue à trois temps. Le beau miracle alors ! Vous faites juste ce que vous feriez en ornant un peu une mazurque ou une redowa ; et ni vos mines extatiques, ni vos épingles à cheveux tombant à terre et vos tresses brunes ou blondes en s'éparpillant au bon endroit sur vos épaules ne m'illusionneront sur la valeur de ces agitations.

Et pourtant !

Et pourtant je veux abdiquer quelques minutes mon positivisme intransigeant. Voulez-vous maintenant que nous goûtions ensemble à l'exquise fragilité d'un

spectacle qui, s'il était vraiment possible, serait incomparable, puisqu'il nous ferait assister à ce merveilleux phénomène : l'éclosion directe d'une œuvre d'art? Avec le peintre, le sculpteur, le musicien, le poète, que l'inspiration exalte et sublimise, nous percevons, après coup, dans leurs ouvrages, un écho lointain et forcément affaibli de l'extase qui les souleva. Avec l'improvisation de l'organiste, nous assistons parfois à l'imparfait mais vibrant tressaillir du souffle musical. Avec la Danse improvisée, si elle était réalisable, nous serions les témoins palpitants de la transe même. La pensée, l'émotion créatrice se matérialiseraient, sous nos yeux, en des images aussitôt nées et accomplies que rêvées et voulues. Ce serait, pour nous, comme une lucarne magique ouverte tout à coup sur d'invisibles royaumes. Nous verrions un corps transfiguré soudain par le sacre des impondérables, tracer dans l'espace les schèmes fugitifs de l'indicible et du permanent; nous le verrions, baigné de sueurs et tout parfumé d'idéal, tressaillir, s'exalter, se diviniser une minute, puis résorber sa floraison miraculeuse dans le gouffre toujours contigu du passé, pareil à ces graminées monstrueuses, que Wells nous montre s'épanouissant et se fanant en quelques minutes, sous les rayons brûlants du soleil, aux flancs pelés des montagnes lunaires.

Supposez deux êtres profondément unis par un culte parfaitement sympathique de l'art et de la nature; l'un, par exemple, musicien accompli, l'autre danseuse

parfaite. Accordez au premier le génie mélodique, à la seconde une prodigieuse intensité de vie intérieure, un sens rythmique amoureusement cultivé, joint à cette pureté des lignes, à cet équilibre des volumes, à cet éclat du teint, à cette acuité du regard qui font les beautés souveraines. Admettez qu'entre eux existe la sorte de filiation spéciale aux grandes amitiés artistiques ; que le musicien, je suppose, ait formé la danseuse et que leur tendresse réciproque soit assez forte pour que l'admiration de chacun d'eux suffise à l'autre et le comble. Octroyez-leur enfin les dons de la fortune, afin qu'ils puissent trouver à leurs incantations des cadres dignes d'elles... Et tous deux alors de créer, dans une improvisation constante et comme sous l'empire d'une sorte d'harmonie préétablie! Leur musique et leur danse, s'exaltant l'une l'autre, de croître et de renaître, dans une série d'enfantements extatiques, tantôt dans la fraîcheur des matins printaniers, tantôt dans la pénombre des chauds après-midi d'été ; mieux encore : dans l'intime recueillement de leurs nuits solitaires, aux lumières assourdies, où l'un pour l'autre, ferait chanter éperdument le clavier et elle, tout son corps, éperdument, pour lui!

Comme autrefois, à propos de la Danse sans musique, nous chevauchons ici la Chimère. Un tel accord de deux artistes, en leurs deux arts, au point de pouvoir engendrer simultanément une œuvre double, « rien qu'un cœur et rien qu'une âme! » c'est le

domaine de l'utopie. La vie jalouse ne permet pas ces gaspillages de joies et d'enchantements.

Mais il fait bon rêver quelquefois à certaines ivresses, pour ne pas s'enliser dans la servile acceptation du possible, pour s'imprimer des élans nouveaux et tenter plus efficacement les vigoureux essors de la sensibilité, du plaisir et de l'intelligence.

CHAPITRE X

LES CONDITIONS EXTÉRIEURES DE LA DANSE

Ces conditions se ramènent à un triple choix, éminemment variable selon la sorte de Danse que l'on prétend exécuter : *choix du Décor*, *choix du Costume* et *choix de la Musique*.

Il serait sage, en pareille matière, de ne songer à établir aucune théorie, de professer l'éclectisme le plus large et de s'en remettre simplement au goût de chacun, en ce qui concerne le cadre pittoresque et sonore d'un art si riche, par lui-même, en formes et en rythmes.

Mais, depuis quelques années, ce triple problème de la musique, du décor et du costume de Danse a pris une importance si grande, si exagérée, dans l'esprit

des « connaisseurs », qu'il faut bien lui consacrer un examen quelque peu attentif.

Pour le décor, s'il s'agit de la danse d'agrément personnel, il suffit de trouver un salon vaste, aéré, luxueux si l'on aime le luxe, ou, pour peu que l'on préfère le plein air, quelque pelouse ombreuse, quelque boulingrin bien entretenu. Encore faut-il tabler avec les fantaisies de la mode, car les vrais fanatiques du tango et du fox-trott, à en croire certains chroniqueurs bien renseignés, s'accommodent aisément d'un bouge, éclairé par des lampes-pigeon, loin des regards gênants de la police... L'art n'a vraiment pas grand'chose à voir en tout ceci !

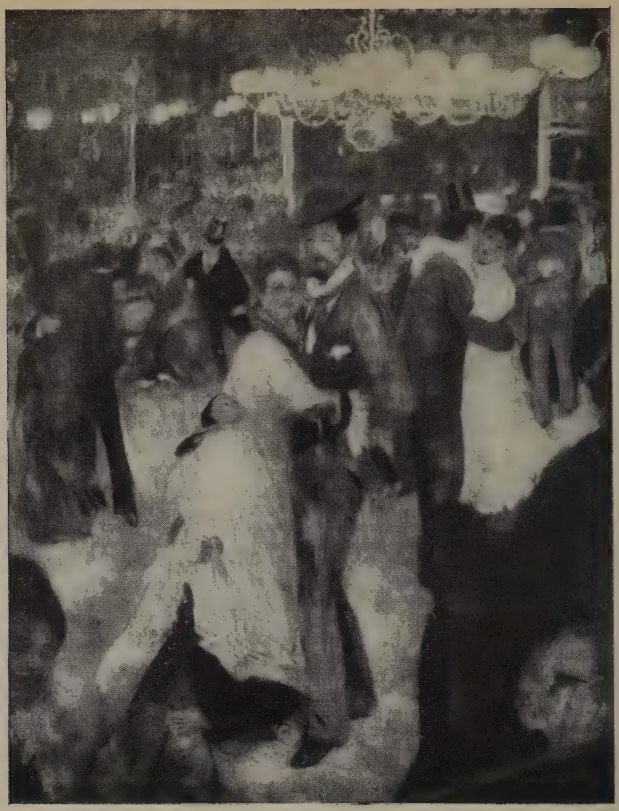
Autrefois, pour la danse-spectacle, qui, dans notre civilisation, ne connut bien longtemps d'autre forme que celle du Ballet de Cour, puis celle du Ballet d'Opéra, la question du cadre pittoresque ou pictural se posait uniquement de la sorte : établir des décors représentant le mieux possible les lieux où l'action du ballet est censée se dérouler. Et, si j'avais à vous faire l'histoire du décor, je vous le montrerais se perfectionnant, d'année en année, jusqu'aux étonnantes mises en scène réalistes, que portèrent à leur perfection, en France, M. Antoine, à son théâtre du Boulevard de Strasbourg et M. Albert Carré, sur la scène de l'Opéra-Comique, avec la collaboration du peintre Jusseaume.

Dans d'autres pays, le même effort d'imitation de la nature se traduisit par d'autres méthodes, avec des coloris plus tranchés, plus violents, plus sonores en

Photo Bulloz.

Pratiqués normalement et sans affectation, les exercices de culture physique portent en eux un plaisir sain, une sorte de grandeur. (P. .)

PUVIS DE CHAVANNES : LUDUS PRO PATRIA (FRAGMENT). FRANCE XIXe SIÈCLE. (MUSÉE D'AMIENS.)



Le bonheur de gaspiller son énergie physique et la griserie qui en résulte, voilà le vrai plaisir pour la plupart des êtres jeunes et qui dansent. (P. 120.)

XII

A. RENOIR : LE MOULIN DE GALETTE (FRAGMENT). FRA XIXe SIÈCLE. (MUSÉE DU LUX BOURG.)

quelque sorte, moins de fini dans les détails, un plus grand souci des masses et de l'effet, et une préoccupation moindre du trompe-l'œil. C'est ce que nous apportèrent les Ballets Russes, vers 1910, et l'on cria au miracle, sans qu'à vrai dire le rapport entre la Danse et son cadre fût là bien différent de ce qu'il était dans les réalisations modernes de nos théâtres à nous.

Il y avait incontestablement, il y a encore (car ce « match » entre les décorateurs et la nature est loin d'être terminé) une exagération fâcheuse dans un tel déploiement de toiles peintes et découpées entourant, écrasant le plus souvent la danse qu'elles accompagnent et prétendent soutenir. Dans l'immense majorité des cas, on nous présente les spectacles chorégraphiques devant des châssis et des toiles de fond, qui portent jusques aux frises le magnifique témoignage de l'orgueil des peintres, et dans des costumes où l'or éclate comme sur les habits de Philémon... Ils me font penser à une ancienne caricature d'Abel Faivre. On y voyait un Anglais, attablé dans un restaurant de l'Exposition de 1900, la fourchette et le couteau en bataille, devant une assiette vide. Un tzigane lui tendait sa soucoupe et le Britannique de répondre : « Aoh ! no ; moa j'ai demandé une côtelette ! » Non, messieurs les prodigues ! je suis venu voir danser et non point contempler du cobalt en fureur ou un quintal de plumes d'autruche.

Or, pendant que cette sorte de décoration pléthorique s'enflait, se boursouflait et tombait, avec les

Slaves, en une séduisante démence, des esprits réfléchis, mais un peu portés à l'abstraction, s'avisèrent que les décors n'ont pas à « représenter » des sites réels ou un salon, mais seulement à les « évoquer ». Et alors, avec Gordon Craig, avec le Künstler Theater de Munich, avec le Théâtre d'Art de Moscou, avec Adolphe Appia naquit le décor synthétique. Deux draperies devinrent la grande salle du palais d'Hérode, six cubes, l'Acropole et trois longs fûts cylindriques, la forêt de Siegfried. C'était « aller un peu fort », comme on dit aujourd'hui. Mais le mouvement a pour lui les abstracteurs de quintessence et les amateurs, qui ne peuvent pas tous dépenser huit cent mille francs pour monter une pièce de Hroswitha ou de Marlowe. Et voici la danse « pour raffinés » à la veille de ne plus connaître d'autre ciel qu'une pièce de calicot avec trois traits de fusain et d'autre architecture qu'une demi-douzaine de vieilles caisses d'amidon !

Je ne sais trop quel romancier psychologue a écrit cette maxime excellente : « On n'est vraiment modeste que quand on ne se juge soi-même ni trop bien, ni trop mal. » La Danse ne se traitera elle-même équitablement, que quand elle ne s'enveloppera ni dans des décors trop chargés et trop riches, ni dans de trop pauvres ou de trop dépouillés.

Notez que s'il s'agit de « Danse pure », ne représentant pas une action déterminée, n'ayant pas, comme le Ballet de Théâtre, un sujet qui la situe dans l'espace et dans le temps, j'admets volontiers une déco-

ration abstraite, des murs nus ou une tenture uniforme et un costume sans aucun caractère ethnique. Je connais ainsi des rideaux couleur paille et des tuniques grises, qui ne me déplaisent point et qui, adoptés presque au hasard, il y a une dizaine d'années, ont fait fortune, pour une certaine sorte de danses.

A vrai dire, tout cela n'a qu'une importance très secondaire. Il s'agit surtout de bien danser.

Cependant la Danse, telle que j'ai tenté de la définir, dans tout ce livre, c'est-à-dire une sorte d'émanation plastique et décorative de la Musique, soumise à des lois subtiles d'équilibre rythmique dans la durée et dans l'étendue, comporte une condition extérieure de « milieu », que je tiens pour capitale, bien qu'elle n'ait été expérimentée ni sérieusement, ni méthodiquement nulle part : c'est la Lumière.

Non pas la lumière, telle que la comprennent les décorateurs véristes que j'ai cités plus haut, non la lumière qui simule un tragique clair de lune sur la terrasse d'Elseneur, ou les derniers rayons du couchant entrant par la fenêtre dans la chambre de Mélisande, mais une lumière ayant sa valeur expressive personnelle, indépendante de tout sens littéraire et se transformant sans cesse, selon les exigences des harmonies et des timbres musicaux.

Avec elle, on pénétrerait, dans le domaine féerique de la teinte. Ainsi, tandis que notre sens musical serait envahi par les sonorités orchestrales, notre sens de la vision des formes, captivé par les gestes et les

attitudes des danseurs, en même temps notre sens de la vision des couleurs serait intéressé, charmé, subjugué par les infinies modulations de l'atmosphère.

Car je songe uniquement à la lumière diffuse, à l'impalpable, à la souple clarté, tour à tour forte et douce, dans laquelle baigneraient les corps en mouvement, comme si la chair du danseur, déjà transfigurée par l'océan des ondes harmoniques, où s'accordent ses rythmes, trempait encore dans cet autre océan de clartés versicolores, qui, tour à tour, lui imprimeraient les innombrables caractères de ses accents variables à l'infini, cadre impondérable et somptueux, laissant à la Musique toute son autonomie, à la Danse toute sa liberté, à l'esprit toute son indépendance de rêve et nous suggérant, sans que nous y pensions, les nuances les plus ténues de sentiment, qui, d'un ton à un ton voisin, diffèrent, contrastent, se contredisent magiquement, par un jeu de trébuchet chromatique... Gamme délicate et puissante des verts irrités ou sensuels, rafraîchissants ou morbides, des bleus naïfs ou royaux, des saphirs caressants, des turquoises dangereusement candides et des outremers dédaigneux ; morose profondeur des violets liturgiques et des pourpres saturniens ; tendres appels des lilas ; poignante étreinte des carmins ; cris de joie des rubis ; joviale fanfare des vermillons ; richesse des ocres opulents et des orangés solvables ; luxe tapageur des chromes ; amères exaspérations des citrons et des olives ! Comme vos myriades de vibrations se fondraient insensiblement

l'une dans l'autre, sur les moires d'un orchestre onduleux, aux imperceptibles contractions d'une épaule nue, d'une bouche dédaigneuse ou souriante, d'un regard languide ou moqueur ! Ou bien, quand, brusquement, sur un changement de ton subit, sur un renversement imprévu de la direction des danseurs, tout l'espace se muerait d'un mode à un mode opposé, basculerait du grenat au céladon, de l'émeraude à l'amarante, songez à la délicieuse griserie de ces bercements synchroniques, de ces vertiges intégraux, où tout notre être à la fois, par tous ses organes, communierait à vif avec la matière lyrique et exaltée des formes, des couleurs et des sons !

Il va sans dire que, pour obtenir une telle unité, il faudrait un accord objectif, calculé, mathématique entre la Musique et la Lumière, accord aussi intime, aussi complet, aussi perfectible que la concordance établie par les études rythmiques entre la Musique et la Danse... Pour réaliser ce synchronisme-ci, nous l'avons vu, il suffit d'une bonne oreille, d'assez bons muscles, d'une grande bonne volonté et de pas mal d'étude. L'autre, celui de la Musique et de la Lumière colorée, exigerait de plus une installation électrique coûteuse, une grande quantité de lampes et beaucoup de rhéostats. Espérons cependant !

*
* *

Ce que nous disions tout à l'heure du décor s'applique également au costume : il ne doit pas se subs-

tituer, chez le danseur, au talent chorégraphique, ni attirer sur lui l'attention exclusive du public. Quand l'argument de la danse fait allusion à une époque et à un pays déterminés, la couleur locale exige, semble-t-il que l'on adopte le costume de ce pays et de ce temps.

Aux environs de 1889, les critiques et les esthéticiens entreprirent une campagne violente, pour obtenir que, dans le Ballet d'Opéra, l'on se soumît à cette règle d'apparent bon sens et que les danseuses fussent habillées en égyptiennes dans les ballets égyptiens, en grecques dans les pièces helléniques, en bretonnes dans les légendes celtiques. Les ballerines de l'Opéra défendirent ardemment leur costume de danse traditionnel : le maillot chair, les chaussons roses et le « tutu », puisqu'il faut appeler par ce nom ridicule la jupe de gaze, courte et flottante, qui les habillaient uniformément et indifféremment depuis près d'un siècle.

Les artistes s'indignèrent de cette résistance. On s'en tient désormais à une demi-mesure tacitement acceptée de part et d'autre : dans les œuvres modernes et dans le Gluck on suit les injonctions de la couleur locale ; dans les œuvres de l'ancien répertoire, dans le Gounod, par exemple, on garde le tutu ; dans le Rameau ou le Lulli on suit la mode de leur temps et l'on danse en paniers. Eh bien ! après avoir pensé très différemment, je crois aujourd'hui que les ballerines étaient dans le vrai. Pour un art, comme le leur, délicieuse-

ment conventionnel, — vous verrez bientôt que j'aime encore la « danse classique », dans certains cas et que je croirais tout à fait fâcheux de la négliger et de la laisser se perdre entièrement, — mais enfin pour un art conventionnel, conventionnel comme la Sonate de piano ou comme le Concerto de violon, un costume fixe et, pour ainsi dire rituel, offre de grands avantages. Il établit nettement le caractère précis du spectacle, est un garant de respect vis à vis des traditions et répond, on en est sûr, à tous les postulats pratiques du genre.

Danseuses du ballet classique, gardez vos tutus ; vous ne les remplacerez jamais par rien d'aussi exquisement fantasque ni qui s'apparie plus heureusement à la charmante extravagance de vos pas !

Il est évident que, pour une danse purement musicale, le costume, comme le décor, devrait viser à un style aussi général, aussi nuancé, aussi invariable et aussi arbitraire que possible.

A moins que l'on se contente tout simplement de quelque échantillon très simple des toilettes en cours de mode. On danse bien ainsi les danses de salon ; pourquoi ne danserait-on pas de même les danses dites artistiques ? Pourriez-vous me confondre par un seul argument valable ?...

Pourtant l'idéal absolu serait évidemment la nudité complète, idéal irréalisable pour mille raisons, dont la plus forte est que presque aucun être humain n'est assez complètement beau pour être beau complètement

nu. Et puis il y a la pudeur ! Je ne suis pas de ceux qui disent qu'elle ne compte pas. Elle est parmi les sentiments respectables, qu'il est mauvais de blesser et parmi les mesures de prudence, dont il est dangereux, pour l'humanité, de se défaire. La nudité, voilà tout de même un type de costume auquel il ne serait pas mauvais de tendre, mais en se gardant bien d'y atteindre.

Celle des bras et des jambes me semble fort utile, sinon indispensable pour certaines danses de caractère. L'expression d'un coude ou d'un genou, pour qui s'habitue à la discerner, est aussi évidente, aussi variable que celle d'un visage. Personnellement cette nudité ne me choque aucunement et je puis affirmer, par expérience, qu'elle ne choque pas davantage les personnes les plus vertueuses et les plus traditionnalistes, à la condition qu'elles en aient l'habitude ; habitude que la mode et les mœurs modernes sont d'ailleurs en train d'imposer à tout le monde, avec une autorité quelque peu indiscrète.

En fin de compte, me dira-t-on, la tunique grecque serait le vêtement de danse rêvé ? — Grecque, pourquoi grecque ? J'aimerais mieux qu'elle ne fût pas plus grecque que chinoise, péruvienne ou kamchadale. Disons une tunique : tâchons de lui trouver la forme la plus commode, la plus seyante, la moins spécifique possible et, de grâce, n'en parlons plus ? Dansons plutôt je vous prie !

*
* *

Sur quelle musique danserons-nous ?

Dans les chapitres consacrés au Rythme et à Euterpe, nous avons appris comment danser en traduisant fidèlement le texte mélodique. Mais quel texte devrons-nous choisir ?

S'il s'agit des danses de salon, l'expérience des amateurs, la mode et l'engouement du public ont vite fait de discerner les morceaux, établis pour telle ou telle danse, qui en favorisent le mieux les pas et les figures et qui correspondent le plus étroitement à son caractère. Ce sont généralement des compositeurs spécialistes qui entreprennent ce genre de fournitures. Tels d'entre eux, Johann Strauss, par exemple, ou Olivier Métra, pour la valse, ont produit de véritables merveilles. Et parfois un inconnu réussit une pièce exceptionnellement parfaite dans le genre. Un seul sonnet suffit à immortaliser Arvers ; le menuet d'Exaudet sauve de l'oubli le nom de son auteur.

Pour la musique de ballet, la consécration du public fixe également les chefs-d'œuvre du genre. Les ballets de Lulli et de Rameau, exquis musicalement, commandent une sorte de danse surannée, qui peut faire les délices des érudits et des curieux, mais qui ne saurait plus charmer le grand public. Il en va de même des ballets de Gluck, moins parfaits comme écriture, quoique plus vivants. Seules les danses d'*Orphée* gar-

dent leurs fraîches couleurs, et, dans l'acte des Champs-Elysées, une jeunesse, une sérénité vraiment divines. *Guillaume Tell* renferme un « Pas de Quatre », que l'on coupe à l'Opéra et que je tiens pour l'un des airs de ballet les plus charmants qui soient. Ceux de Meyerbeer nous paraissent désormais d'une vulgarité odieuse et ne seraient même plus supportables au café-concert. Le ballet de *Faust*, bien écrit au point de vue du dynamisme chorégraphique, est faible comme inspiration méthodique et tout à fait indigne des deux actes entre lesquels on le donne. Gounod a été plus heureux à cet égard, dans d'autres pièces, dans *Philémon et Beaucis*, par exemple. Verdi a écrit quelques danses de théâtre fort remarquables. Othello renferme une sorte de cortège chanté et dansé et *Falstaff*, un petit divertissement féerique dignes en tous points de ce fertile génie musical. Il me semble qu'une mention spéciale est due aux adorables danses de *Lalla-Roukh*, dans lesquelles Félicien David se montre le précurseur inspiré des russes et de leur orientalisme chatoyant. J'ai déjà cité, parmi les œuvres les plus saisissantes de ceux-ci, les splendides danses du *Prince Igor*, de Borodine. La *Shéhérazade*, de Rimsky-Korsakow, qui n'avait pas été écrite pour la scène, est devenue, par adaptation, la musique de ballet la plus colorée, la plus brillante de notre temps. Et M. Stravinsky paraît, à ses admirateurs, un dieu du rythme chorégraphique. Je n'en suis pas aussi sûr qu'eux. Enfin, chez nous, dans ce dernier demi-siècle, nous avons eu les

gracieuses productions de Delibes, parmi lesquelles *Sylvia* se détache avec un relief incontestable, la vivante et chaleureuse *Namouna* de Lalo et les étonnants divertissements de Massenet, tout pleins de verve et souvent imbibés d'un charme un peu mièvre mais exquis. M. Saint-Saëns me semble avoir été moins heureux dans cet ordres d'idées, sauf dans sa pittoresque *Danse Macabre*, qui n'est d'ailleurs pas destinée à la scène. Le mouvement n'était pas l'affaire de Claude Debussy, peintre d'atmosphère et de rêve ; ses deux fameuses pièces, pour harpe chromatique, sont bien pauvres de suggestions motrices. Et je pense que M. Maurice Ravel, dans notre jeune école, est le seul qui, avec son *Daphnis et Chloé*, ait fait preuve d'un sens pittoresque et juste du rythme corporel.

S'il s'agit, non plus du ballet italien, russe ou français, mais de la danse, sous la forme où, d'une part, Isadora Duncan (il commence à être temps de faire allusion à cette puissante initiatrice) et, d'autre part, les recherches dalcroziennes tendent à l'instituer, c'est-à-dire de la danse que le public qualifie de « grecque », disons plutôt de la « Danse plastique » ou, ce qui est plus juste encore, de la Danse mélodique et expressive, quelle musique devrons-nous lui associer ?

Ma foi ! ma réponse sera, comme pour le décor et le costume : celle qui paraîtra lui convenir le mieux ! sans que je prétende fixer laquelle, par un ukase imprescriptible.

Nous nous trouvons ici en présence de deux façons d'envisager le problème absolument contradictoires : d'un côté l'audace, un peu sacrilège chez Isadora, tout à fait délictuelle chez ses imitatrices, qui consiste à danser furieusement et sans le moindre scrupule du Bach, du Beethoven, du Chopin et du Wagner. « Et allez donc ! nous sommes les déesses ; entraînons les dieux dans notre ronde ! » Et, d'un autre côté, l'indignation des musiciens, critiques ou compositeurs, et des amateurs puristes, qui n'admettent pas qu'on puisse danser une ligne des classiques, si elle n'a pas été spécialement écrite, par ceux-ci, en vue de la Danse. Ils n'en démordent pas, à moins que Mme Duncan ne leur demande de tenir pour elle le piano ou de conduire l'orchestre à son usage, auquel cas tous leurs scrupules tombent d'un coup et ils jouent, sans rougir, la *Sonate pathétique* ou dirigent, sans se voiler la face, l'*Enchantement du Vendredi-Saint* pour les pieds nus de l'américaine ;... ce en quoi ils se montrent plus humains que dans leurs proscriptions dogmatiques.

Pour en revenir au premier système, j'avoue qu'il me surprend. Non point qu'il me paraisse coupable « en soi » de danser du Mozart ou du Beethoven. Si tel ou tel morceau de ces auteurs offre des qualités de rythme ou d'expression favorables à la Danse, je ne vois pas pourquoi on ne s'en servirait pas pour l'associer à des gestes harmonieux et à de belles attitudes. J'y reviendrai dans un instant. Mais, tout de même, il me semble un peu... mettons déraisonnable (c'est un

assez gros mot sous ma plume) de prétendre exécuter des danses « grecques » sur une *Polonaise* de Chopin ou de « baller », comme on disait jadis, de « baller » à soi tout seul la Septième Symphonie. Dans quelque vingt ans, sans doute, nous verrons la téméraire anglo-saxonne incarner un *Motet* de Palestrina, la *Messe en si mineur* ou la *Missa solemnis en ré*, sans que le public débonnaire se fâche. En attendant toutes les sous-Isadora Duncan, — et Dieu sait si elles pullulent de par le monde ! — piétinent à qui mieux mieux les fraîches plates-bandes des *Moments musicaux* de Schubert, se contorsionnent effroyablement aux sons de toutes les *Marches funèbres* et frissonnent en trémolos de peupliers le long de la *Mort d'Ase*... Il y a vraiment de quoi faire frémir d'indignation les professeurs des conservatoires des deux continents !

Pour le sage, le spectacle n'est que drolatique et ne démontre point qu'il soit forcément criminel de mimer un « adagio » de Sonate. Sans aller jusqu'à soutenir ce paradoxe (qui, comme la plupart des paradoxes, pèche seulement par excès de justesse) que « toute musique est de danse », il est bon cependant de se convaincre que les œuvres d'art ne sont point des entités « tabou », mais que, faites pour plaire, pour charmer, pour émouvoir, elles doivent servir librement à qui peut s'en servir pour émouvoir, charmer ou plaire. Malheureusement il y a peu, si peu, si peu de gens vraiment sensibles à la beauté des chefs-d'œuvre ! Alors ils remplacent la tendresse, la vraie tendresse, qui ne va

jamais sans respect, mais non plus sans familiarité, par une sorte de fanatisme guindé. On ne tutoie pas les beaux ouvrages ; on leur dit : « vous », pour paraître plus chic et on les traite en collectionneur et non point en amateur, — la musique comme les tableaux, les faïences, les dentelles et les verreries de Venise. Au lieu de les mêler à sa vie, on les suspend, en rangs d'oignons, dans sa salle d'orgueil ; on les emprisonne sous des vitrines. Pour moi, si la fortune m'avait permis de posséder de beaux Moustiers ou de beaux Rouen, je ne les aurais pas accrochés au mur ; j'y aurais servi le rôti ou les entremets sur ma table. L'âme des collectionneurs est une âme raccornie d'avares. Les collections de symphonies ou d'oratorios, au même titre que celles de Degas ou de billets de banque, sont la marque d'un esprit maniaque. L'amour des sonates, comme celui des belles filles, demande plus de témérité, d'indépendance et de fantaisie. Tant pis si l'on se trompe un jour et que la pièce rare soit un peu molestée ; une autre fois mieux ? Et il sera beaucoup pardonné parce que l'on aura beaucoup aimé.

Ne dansons donc pas n'importe quoi. Aujourd'hui, pour être à la mode, on annonce que la séance aura lieu sur « des musiques » de Debussy, de Ravel, de Dukas, de Magnàrd, de Stravinsky, d'Erik Satie et de Darius Milhaud. Se moquerait-on assez de vous, si vous composiez votre programme avec de la musique de Gounod, de Félicien David, de Bizet, de Massenet,

de Delibes de Saint-Saëns, de Lalo et d'Erlanger ! Demain ce sera une autre tournée et après-demain une autre, sans que jamais la convenance des textes musicaux aux ébats corporels entre pour rien dans leur choix... Mais nous, si une composition nous paraît favorable à la Danse, dansons-la, de n'importe qui soit-elle, fût-ce de Bach, d'Ambroise Thomas ou de M. Christiné !

Reste à savoir enfin s'il ne vaudrait pas mieux, pour cette forme nouvelle de danse — plastique, rythmique ou expressive, comme il vous plaira de l'appeler ! — composer aussi une musique nouvelle qui lui conviendrait parfaitement. Evidemment ce serait la solution la plus élégante et la plus artistique du problème. Mais alors il faudrait que le compositeur eût assez pratiqué personnellement la Danse, pour que ses inventions musicales fussent un réflexe de ses propres mouvements, émanassent directement de ses impressions motrices. Je crois volontiers que cela viendra ; mais je souhaite que, même alors, la Musique ne se fasse pas trop la servante de la Danse, qu'elle garde une autonomie suffisante, Après qu'elle a eu tyrannisé celle-ci, pendant plus de trios siècles, il ne serait pas beaucoup mieux que la Danse, à son tour, tyrannisât la Musique. Les meilleurs ménages ne sont point ceux où l'un des époux se fait constamment l'esclave de l'autre. Mais ce ne sont pas non plus ceux où les deux conjoints ont mêmes goûts, mêmes idées, mêmes caractères ; l'ennui bientôt y naît de l'uniformité. Les

plus heureux, ce sont les ménages où les concessions réciproques amènent une unité volontaire, mouvante, riche d'à-coups, de luttes amicales, de menus sacrifices et de renouvellements.

Ce régime d'une compatibilité d'humeur suffisante mais un peu instable me semble, au résumé, le plus souhaitable aussi pour tous les arts associés : Danse, Musique, Costume, Décor, — Poésie même, si le texte s'en mêle, — parce qu'il est un garant d'harmonie, mais non de somnolence, parce qu'il repose sur une charte excellente de passion et de vie.

CHAPITRE XI

LES MALADIES DE LA DANSE

Déja, plus d'une fois, j'ai fait allusion à quelques-unes d'entre elles, quand une démonstration « par l'absurde » me paraissait susceptible de mieux faire comprendre un problème difficile ou de préciser telle ou telle qualité foncière de la Danse.

Reprenons maintenant l'examen de ces maladies, d'une façon brève, mais plus ordonnée.

Je les ramènerai toutes à six principales, qui s'opposent, l'une à l'autre, deux par deux, et forment, en quelque sorte, trois couples de défauts contradictoires, l'*amateurisme* et la *virtuosité excessive*, la *mièvrerie* et la *sècheresse*, la *fausse pudeur* et l'*impudicité*.

Nous venons déjà d'apercevoir l'amateurisme des pseudo-artistes qui pastichent aujourd'hui, un peu

partout, la danse hellénique. Le type « amateur », chez le danseur et chez la danseuse, est relativement récent, du moins à notre époque. Seuls, ou à peu près seuls, jusqu'au du début du xxe siècle, les professionnels se livrèrent à la « danse d'art », à la danse-spectacle; ils savaient leur métier d'une façon plus ou moins parfaite, mais toujours suffisante. Les amateurs se contentaient de briller dans les danses de salon et n'entreprenaient pas la pratique de la « danse classique », trop difficile à imiter sans une longue initiation, sans une précoce culture de ses pas et de ses positions. Quand la danseuse californienne nous révéla, magistralement, il faut en convenir, une danse plus saine et moins artificielle, on crut facile de s'y livrer et l'on vit éclore, de toutes parts, une moisson de danseurs et de danseuses aux pieds nus, qui, sous prétexte d'art antique, se mirent, de bonne foi je l'espère, mais avec une désinvolture exaspérante, à caricaturer odieusement l'art d'Isadora. Il faut reconnaître que le public ne fait pas très bien la différence et que n'importe qui, avec une tunique un peu courte, vingt « sautillés » et quelques gestes des mains, picorant à droite et à gauche dans l'espace, à peu près en mesure, peut faire crier au « miracle grec » tout Paris assemblé.

Vraiment les ministres et les dévots de la « danse classique » n'auraient guère de peine à défendre leur art contre ces niaiseries, si le public mondain n'était si « gobeur ».

Je ne voudrais pourtant pas que les demoiselles d'opéra triomphassent trop facilement et que, critiquant la frêle paille aperçue dans l'œil de leurs rivales, elles oubliassent la poutre qui s'enfonce dans le leur et qui est précisément le défaut opposé à cet amateurisme candide; je veux dire une aride et stérile virtuosité.

C'est l'erreur foncière du Ballet d'avoir peu à peu sacrifié, sans s'en apercevoir, l'harmonie des mouvements à leur rapidité et cherché, de jour en jour, à étonner davantage. Quand Mlle de Camargo, la première, battit les entrechats à quatre et que, plus tard, Mlle Lany les battit à six, elles ne perfectionnaient pas leur art; elles en exagéraient les qualités et tombaient de l'adresse dans le tour de force. Mais comme le public s'enthousiasme toujours davantage pour l'étrange et l'extraordinaire que pour le naturel et l'expressif, on en est venu à tous ces mouvements saccadés, violents, anguleux, spasmodiques, qui, sous prétexte de légèreté, de vélocité, semblent narguer les lois de la pesanteur et les narguent en effet, mais en leur faisant de si vilaines grimaces qu'aucun spectateur non entraîné, qu'un villageois, un enfant ou un ermite ne sauraient regarder ces danses, sans les trouver horriblement brusques, pénibles et exagérées. La géhenne des « pointes » est un des méfaits les plus inexcusables du « vouloir vaincre » théâtral.

Ne nous illusionnons pas d'ailleurs! Ce besoin de renchérir sur des vertus estimables, jusqu'à les muer en vices, est commun à toutes les formes d'art et

marque, en chacune d'elles, un vieillissement fatal. Si quelque nouvelle danse se substituait triomphalement à la danse classique, soyez sûrs qu'elle connaîtrait bientôt, elle aussi, sa virtuosité propre et détestable. Ce serait un excès d'expression ou une complication forcée des rythmes, un pathétique artificiel ou une ingéniosité byzantine des figures. Rien n'est si difficile que d'éviter ces outrances, pour lesquelles on reçoit précisément des félicitations de plus en plus bruyantes et des applaudissements de plus en plus chaleureux.

C'est également de très honne foi, et au milieu d'aveugles encouragements que l'on contracte les deux autres grands défauts de la Danse ; la mièvrerie ou la sécheresse. Chacun des deux règne le plus souvent à tour de rôle, à des époques successives ; quelquefois ils triomphent ensemble, dans deux camps opposés.

La Danse semble, par sa nature même, devoir être avant tout gracieuse. Mais, au lieu de chercher la grâce dans cette juste adaptation de l'effort au dessein dynamique poursuivi, adaptation que j'ai montrée plus haut régie par une sage culture du mouvement et par une intelligence précise des rythmes, on se contente de petites manières et de minauderies faciles.

Une Société, qui se pique de répandre le goût de l'art parmi la jeunesse, me demandait, un jour, de préparer des divertissements, pour je ne sais quelle fête scolaire. On voulait bien me confier, pendant une

dizaine de répétitions, des enfants qui n'avaient dansé de leur vie, ni pratiqué aucun jeu rythmique. Comme je déclinais cet honneur, en faisant observer que les pauvres petits ne pourraient, en si peu de temps, arriver à un résultat convenable, on me répondit : « Cela ne fait rien ; ils seront si gentils ! On leur mettra des petits bonnets de papier bleu... »

Des petits bonnets de papier bleu ; voilà l'essentiel ! Le petit bonnet de papier bleu c'est un sourire stéréotypé, c'est une main légèrement contournée avec l'auriculaire qui se recroqueville, c'est une épaule qui frôle coquettement la joue, c'est un mollet qui batifole, c'est un bras qui ondule plus ou moins galamment en col de cygne. Et voilà tout le monde en extase !

Tout le monde ?... Non ; pas les esthètes. Ceux-ci ont définitivement rompu avec ces joliesses, avec cette « pommade » bourgeoise. Mais tremblons ! car au « rondouillard », qu'ils abhorrent, ils opposent le style « ciment armé ». Avec leurs danses, nous ne choirons pas dans la tarte à la crème des gracieusetés au rabais ; nous nous heurterons à des rudesses, à des barbarismes cruels, qu'ils tiennent pour le *summum* du style et la sauvegarde du grand art.

Je vous ai déjà parlé, je ne sais à quel propos, de cette intrépide novatrice qui, de ses bras et de ses jambes répandus à terre, traçait vers 1912 ou 1913, des triangles, des trapèzes, des carrés et des rhombes, sur l'arène d'un cirque. Elle a fait école. Les professionnels du Ballet Russe n'ont plus dormi qu'ils ne se

figeassent, à leur tour, en de semblables contorsions, qu'ils ne sautelassent d'un pied bot sur une jambe pantelante, avec des déhanchements de « catoblepas ». « Cet animal m'attire par sa stupidité ! » balbutie le saint Antoine de Flaubert. Avec ses feuillets de micaschiste, l'art à la mode, sec, pauvre, cassant, aux coudes anguleux, aux genoux ankylosés, *attire* également les jobards ou les malins du cubisme... C'est le fin du fin de la « Danse d'Art », le dernier mot du bon ton chorégraphique ; et c'est un style aussi nigaud finalement, aussi misérable, aussi « facile » aussi banal même désormais que les gentillesses des demoiselles en robe de tarlatane ; délicatesse décadente, affectée du signe « moins », mais entachée du même amateurisme prétentieux et vide.

Il nous reste à contempler un instant les deux dernières ennemies de la Danse : la fausse pudeur et l'impudicité ; et nous n'aurons plus qu'à suivre, d'un index rapide, sur sa table des matières, l'histoire de cet art, dont nous avons tenté de montrer, en le dépouillant de toutes ses contingences avilissantes, l'humanité profonde et la réelle grandeur.

« Fausse pudeur » n'est pas le terme juste pour désigner les inquiétudes de conscience qui, chez un grand nombre d'individus, paralysent l'activité chorégraphique. Il n'y a pas de pudeur fausse ; la pudeur est un sentiment respectable, noble, élevé, un facteur de progrès intellectuel et, chez les êtres civilisés, une

ruse fort heureuse de l'amour, qui, sans lui, perdrait une bonne partie de ses attraits.

Disons plutôt « fausse honte » ou « respect humain ». Je ne crois pas du tout à cette théorie que la Danse se soit étiolée au Moyen Age, au souffle desséchant de la chasteté chrétienne. Ce n'est là qu'une de ces légendes anticléricales, dont la critique fait désormais justice. Rien ne nous prouve qu'au XIIIe et qu'au XIVe siècles on n'ait pas délicieusement dansé. Il suffit de regarder les figures féminines, sculptées aux ébrasements des porches gothiques, celles de la Reine de Saba, dans l'art roman, ou les ivoires profanes des mêmes époques, pour constater que la souplesse des mouvements, que la troublante délicatesse des attitudes, que le goût des formes charmeuses, que le sens de la séduction ne s'étaient aucunement perdus dans ces âges de foi vive. Notre éducation mondaine, pétrie de préjugés et le « cant » britannique, triomphant dans les classes dirigeantes du XIXe siècle, me paraissent de plus terribles ennemis de la Danse que la pudeur chrétienne. Je suis persuadé que les femmes et que les jeunes filles évangélisées par saint François d'Assise devaient être bien moins gênées dans leur mimique et leurs joyeuses « caroles », que les jeunes personnes formées aux bonnes manières sous la Restauration ou même sous le Second Empire.

Celles-ci, du coup, furent peu préparées à la Danse, en un temps où laisser voir un mollet vêtu d'un bas blanc semblait le dernier mot du libertinage, où croi-

ser une jambe sur l'autre, dans un salon, constituait une impardonnable indécence. Il est certain que les femmes de cette société et que les hommes, également soumis à toutes les exigences d'un code plastique rigoureux, étaient peu faits pour s'abandonner à l'émancipation lyrique du geste.

On s'est joliment rattrapé depuis.

N'empêche qu'un fond de gêne, de malaise, de pruderie se transmet, par atavisme, chez les jeunes gens et les jeunes filles du monde, surtout en France. Ils n'hésiteront pas, à la plage, au golf, au tennis, au théâtre, à montrer un laisser-aller parfois assez choquant dans le costume et dans les allures. Mais, quand il s'agit de faire un geste un peu ample, un peu expressif, en dansant, d'exécuter un « sautillé » un peu lancé, de mimer simplement l'offrande d'une rose, ils rougissent, hésitent et semblent soudain frappés d'ataxie locomotrice.

Oserai-je le dire ? Cette gaucherie, cette fausse honte ne me déplaisent pas ; on peut les vaincre par le travail et par un sentiment élevé de l'art, tandis qu'il n'est pas facile de brider le défaut contraire : l'impudicité.

N'appuyons pas sur celui-ci. Un secret instinct esthétique autant que moral devrait guider là-dessus le danseur et la danseuse et leur faire éviter ces manières choquantes, ces expressions équivoques et aussi certaines audaces vestimentaires qui, loin d'accroître la beauté de leurs créations, la détériorent plu-

Photo Bulloz.

ınse de ballet organise l'apothéose de
ıme, sa lévitation chimérique parmi les
diaphanes. (P. 108.)

XIII

E. DEGAS : DANSEUSE, PASTEL. FRANCE, XIXe SIÈCLE. (MUSÉE DU LUXEMBOURG.

Photo Neurdein.

Les dieux eux-mêmes ont été plus d'une fois représentés dansant ou accomplissant des actes rituels. (P. 123.)

XIV

CIVA TANDAVA DANSANT SUR CORPS DU DÉMON TRIPOURA-SO RA. ART INDIEN. (MUSEE GUIMI

tôt. Mais quoi! le public perverti aime les façons équivoques, les allusions grivoises et les étoffes transparentes. Il fera mine d'être choqué par une nudité franche et pure. Les danseuses des théâtres subventionnés conservent encore, fâcheuse hypocrisie, leur affreux maillot rose, et ce corset rigide, qui cuirasse leur torse. Mais il acceptera qu'une femme osseuse ou épaissie, exhibe, sous un voile indiscret, tant de choses qu'il serait si sage de cacher!

Il y a, depuis quelques années, une intolérable affectation d'affranchissement, qui nous condamne à voir des grimaces érotiques assez déplaisantes et des académies bien imparfaites. Au Music-Hall, du moins, les modèles sont jolis et l'on n'y va pas par quatre chemins. Mais quand une danseuse est vieille ou laide et qu'elle prétend au grand art, ah! par Diane! comme je vous invoque d'un cœur chaste, pudeur de nos aïeules!

Pour en finir avec les maladies de la Danse, laissez-moi vous les montrer toutes abattues sur une même figure symbolique, celle de Salomé.

Les Livres saints avaient voulu caractériser, dans l'anecdote de cette jouvencelle, les dangers de la saltation libidineuse; mais, dans la brièveté de leur récit, ils n'avaient ni calomnié la luxure, ni diffamé la Danse. Il appartenait à notre époque d'atteindre ce double but.

Le Moyen Age commença la besogne. Au portail de

la cathédrale de Rouen, Salomé fut représentée dansant sur les mains, et la Dansarelle de Chavanac (dans la Corrèze) en fait une charmante mais ridicule damoiselle, qui a revêtu les atours les plus « up to date » de son temps, pour porter le chef du décollé. Voici déjà la fille d'Hérodiade transformée en « chiropodiste », puis en « snobinette » du xv° siècle... La Renaissance continue cette métamorphose carnavalesque, avec Metzys, avec Ghirlandajo, avec Luini, avec del Sarto. De nos jours Paul Baudry case le méchant petit « rat » au foyer de l'Académie de Musique. Henri Regnault la transforme en bon gros modèle d'atelier et Gustave Moreau s'acharne sur elle, en tant et plus d'aquarelles et de peintures à l'huile, dont les perversités purement littéraires faisaient divaguer Huysmans.

La Danse, dès lors, s'empara d'elle plus que jamais. Professionnelles ou non, toutes les femmes voulurent être Salomé, au moins un soir. Le jour où, dans une fantaisie violemment ironique, Oscar Wilde vengea enfin la pauvre saltatrice de toutes ces niaiseries, en stigmatisant pour tout de bon les extravagances du Désir, on put croire qu'on la laisserait tranquille, dans le lieu, où, pour sa peine, elle danse sans doute éternellement... Mais les musiciens, qui sont, au fond, des gens candides, même quand leur « écriture » est très compliquée, prirent au sérieux la boutade de Wilde et la transformèrent en ballets et en opéras terriblement graves. Depuis c'est un défilé recrudescent et ininterrompu de Salomé, redondantes ou

décharnées, qui, avec toutes les tares possibles : amateurisme prétentieux ou virtuosité débordante, mièvrerie adipeuse ou « raideur hiératique », surtout impudicité royale, chantent, ballent ou miment le personnage obsédant, pauvre bique émissaire, chargée de tous les péchés de Terpsichore ! Leurs gosiers, leurs bras, leurs jambes ont l'accent de Marseille, de Pantin ou de Nijni-Novgorod. Et la Danse-des-sept-voiles succède à la Danse-des-sept-voiles ; on les tire, on les remet, on les retire, on s'y emberlificote sans répit. Et voilà, du même coup, la Danse et la Volupté ridiculisées à jamais, si le bon sens populaire ne s'en mêle, si l'on ne finit par siffler de telles extravagances, par balayer une bonne fois cet art sophistiqué !

CHAPITRE XII

QUELQUES MOTS D'HISTOIRE

Toute danse est essentiellement une série de mouvements successifs.

Chacun des dessins, des tableaux, des statues qui représentent des danseurs ou des danseuses, dans l'exercice de leur art, fixe un seul « état » de ces mouvements. L' « acte » résultant de la série nous demeure inconnu. La photographie même ne permet pas de reconstituer la plus simple des activités chorégraphiques. Il y faudrait le cinématographe qui, précisément, par sa succession ininterrompue d'images, nous apporte l'illusion du mouvement et opère la synthèse du phénomène total, dont chaque cliché du film a préalablement saisi l'une des composantes.

C'est bien pourquoi toute étude consacrée à des danses anciennes, que forcément leur auteur n'a point

vues et ne connaît que par des textes et des monuments figurés : papyrus, bas-reliefs, vases peints, miniatures, etc..., n'est qu'un sec inventaire, une froide énumération de documents. Si l'histoire, comme l'a dit Michelet, est une « résurrection », l'Histoire de la Danse est impossible.

Depuis une vingtaine d'années, on a tenté, pour les danses égyptiennes et grecques, un système de reconstitution, qui me semble donner de bien discutables résultats. Des érudits rassemblant tout ce qu'ils peuvent de renseignements iconographiques, épigraphiques, ou littéraires, sur les danses anciennes, s'adressent à des ballerines ou à des chorégraphes professionnels et leur disent : « Voici comment tel pas se pratiquait à Thèbes, à Alexandrie, à Athènes ou à Sparte ; écoutez ce texte, regardez ce lécythe, examinez cette coupe et reconstituez-moi cette danse ! » Mais comme l'artiste, chargé de la « résurrection », ignore tout des mouvements intermédiaires reliant entre eux les quelques attitudes dont on peut lui présenter les schémas (en admettant même que ces schémas se réfèrent bien à une même danse), comme la qualité de leurs gestes ne correspond souvent aucunement aux qualités motrices des danseurs antiques, que, notamment, nos danseurs classiques ignorent absolument l'*eurythmie*, cette eurythmie que les archéologues reconnaissent avoir été la base de l'orchestique grecque, le résultat obtenu est finalement dérisoire. Pour des personnes ayant un peu pratiqué les méthodes

rythmiques, qui, dans leur esprit, sinon dans leurs formes, se rapprochent certainement beaucoup plus de la danse hellénique que le ballet moderne, ce résultat frise le ridicule. Je ne connais rien de plus foncièrement laid, de plus évidemment différent des images, déjà figées pourtant, laissées par les Égyptiens et par les Grecs, comme témoignages de leur plastique corporelle, que les photographies de danseuses modernes placées dans les livres des savants, à l'appui de leurs découvertes archéologiques.

On est peu tendre aujourd'hui pour les restaurations architecturales, si pieusement menées par Viollet-le-Duc, il y a soixante ou quatre-vingts ans. La postérité sera plus sévère encore pour les prétendues restitutions des danses antiques, réalisées sous les auspices de nos érudits. Et je demeure très sceptique sur la valeur des théories de ces mêmes auteurs, concernant la danse, dont ils patronnent, dont ils organisent parfois eux-mêmes de si médiocres parodies.

On nous dit que la mimique tenait une grande place dans les danses d'autrefois et que les mouvements gymnastiques s'y sont établis beaucoup plus tard. L'emploi expressif des mouvements du bras et de la main, chez les Grecs, frappe les chercheurs, par contraste avec les errements de la danse dite classique, où les membres antérieurs servent si peu et n'expriment jamais rien. Ils en concluent que la danse grecque était, avant tout, mimique : comme si le fait d'utiliser tous les segments corporels, en tant qu'instruments

d'expression rythmique, comportait nécessairement une conception purement pathétique et pour ainsi dire intellectuelle de la Danse !

Et ces mêmes auteurs, égarés par leur confiance dans les monuments figurés et dans l'interprétation qu'ils en donnent, plus encore par cet « a priorisme », en vertu duquel ils ne veulent voir, dans la chorégraphie hellénique, qu'un effort d'imitation individuelle, qu'une espèce de langage chiffré, de sténographie plastique, nous affirment aussi que l'orchestique grecque ne comportait pas de danses collectives, qu'il n'y avait, chez ses danseurs, ni symétrie, ni simultanéité de mouvements, enfin qu'une sorte de folie orgiastique remplaçait le plus souvent, chez eux, les combinaisons décoratives de nos danses à nous. Ces commentateurs regardent bien mal les documents qu'ils reproduisent à l'appui de leurs thèses.

Pour montrer le peu de valeur de telles affirmations, je me permettrai de démentir, par deux simples remarques, les auteurs qui, ne dansant pas eux-mêmes, parlent doctoralement d'un art qu'ils ignorent.

Ils nous disent : les peintures de vases grecs (source principale de documentation sur la chorégraphie antique) ne révèlent aucune danse symétrique ou simultanée, chez les anciens. Eh bien ! je possède des photographies d'ensembles de danse moderne, parfaitement symétriques, conçus et exécutés selon des figures géométriques rigoureuses et qui ne donnent, elles non plus, aucune impression d'équilibre ni

d'identité des gestes, d'un interprète à l'autre. Si la photographie même est traîtresse là-dessus, combien plus *a fortiori* la peinture ! Dernièrement un illustrateur habile, à qui je demandai de représenter, en y travaillant plusieurs jours de suite, d'après nature, une scène chorégraphique où huit danseuses, quatre par quatre, exécutaient suivant un plan octogonal parfait des gestes strictement semblables et synchroniques, m'a établi un dessin, charmant d'ailleurs, où les exécutantes, effet voulu de l'art, affichent un complet désordre et se tiennent toutes de manière différente.

Fions-nous donc aux coupes et aux « oxybaphon » à figures rouges !...

Et puis, les historiens de la Danse ignorent-ils que des gestes identiques, exécutés simplement en canon, peuvent donner, dans une peinture, l'impression de l'indépendance, quoique parfaitement calqués les uns sur les autres ? Qu'ils regardent la petite ronde des trois Grâces, dans le *Printemps* de Botticelli ! Me diront-ils que ces jeunes filles, aux doigts enlacés, dansent d'une façon dissymétrique ? Je leur répondrai que non, mais que seulement leurs bras, tour à tour abaissés, à demi levés et érigés deux par deux, en canon, chaque couple de mains en retard sur la couple voisine, exécutent un mouvement simultané, régulier, ordonné, expression d'un art rythmique et parfaitement mesuré. Pour déduire cette série de mouvements du tableau célèbre, l'érudition ne sert à rien ; il faut savoir danser.

Laissons donc de côté ces thèses copieusement documentées. Si nous voulons nous figurer à peu près ce que put être la danse antique, dans son plein épanouissement, songeons au génie de la Grèce, à son apogée. Nous comprendrons alors combien l'art chorégraphique de ce peuple dut correspondre, sinon dans sa forme, — cela ne nous importe guère ! — du moins dans son esprit, avec la conception que nous avons tenté de nous faire de la Danse, au long de ces pages.

J'emprunte au beau volume sur *Athènes*, publié par M. Gustave Fougère, dans la collection des « Villes d'Art », les lignes parfaites que voici :

« L'idéal attique, préparé par les méditations des Pythagore, des Thalès, des Anaxagore, est un acte de foi en l'omnipotence de l'esprit, seul capable d'organiser le chaos de la nature et de classer les réalités incohérentes. Pour la première fois, la logique et la raison sortaient du domaine de la spéculation pure pour s'imposer en tant que discipline de la vie réelle. Comme les victoires sur les Mèdes avaient consacré l'excellence des méthodes grecques, on en conçut un enthousiasme sans borne pour la science faite d'ordre et d'harmonie. On prétendit tout connaître, tout classer, tout ramener en théories, de façon à dégager de l'éphémère et capricieuse réalité des éléments permanents, définitifs, généraux.

« L'art obéissait aux mêmes lois que la science. Il visait à l'expression d'une beauté, où les traits accidentels et passagers, se fondaient en des types d'une

vérité générale. Cet idéal collectif s'accordait si bien avec les aspirations et les besoins de la communauté qu'il forma l'esthétique même de la Cité. Toute manifestation de l'esprit, discours, histoire, drame, temple ou statue, devait offrir un enseignement qui glorifiât le triomphe de la raison sur la sensibilité.

« Cette sérénité olympienne exaltant la maîtrise de soi, cette austérité dans la grâce, cette mesure dans la force, voilà la marque de l'atticisme. »

Quand nous pensons à la danse antique, ne prenons pas un recueil de poteries attiques ou de figures tanagréennes, pour tâcher d'y copier servilement des attitudes. Songeons, nous aussi, au triomphe volontaire de la raison sur la sensibilité, à l'austérité dans la grâce, à la mesure dans la force ; et peut-être parviendrons-nous alors, non point par des imitations traîtresses, mais par analogie de méthode, à renouveler en partie les prodiges du miracle grec.

*
* *

Laissons de côté les Romains, les Byzantins, le Moyen-Age occidental ou oriental, dont nous ignorons les danses, autant que celles des Égyptiens ou des Hellènes. Les peintures et les sculptures de la Renaissance elles-mêmes ne nous apprennent pas mieux que Douris ou que Diphilos ce que fut la chorégraphie de ce temps, mais nous prouvent seulement, elles aussi, par de délicieuses effigies, combien les siècles

d'or de l'art français, flamand et italien aimèrent les belles poses et les mouvements harmonieux.

Sous Louis XIV, Poussin a créé de nombreuses figures de danseurs et de danseuses. Je ne crois pas que jamais on ait saisi plus fidèlement que lui, ni senti plus ardemment la merveilleuse beauté du corps humain, transfiguré par la magie du rythme. Il a donc vu, de son temps, de belles danses ; car, tout en accordant largement à ce grand peintre la part d'invention à laquelle son génie nous permet de croire, on ne saurait admettre qu'il ait inventé de toutes pièces ces souplesses ravissantes et ces magnifiques élans.

Pour comprendre la naissance du Ballet moderne, il faudrait s'attarder au Ballet de Cour. On lui a consacré des études fort attachantes. Leur lecture serait fertile en surprises, pour quiconque aurait parcouru le présent volume. On y verrait que rien n'est nouveau sous le soleil et qu'Antoine du Baïf, à la fin du XVIe siècle, avait déjà presque inventé la Gymnastique et la Géométrie rythmiques. Seul l'art musical moderne n'était pas encore assez mûr, à cette époque, pour permettre à ces méthodes d'eurythmie de triompher. Et les pieds de la métrique grecque, dont le poète de la Pléïade se servait exclusivement, pour former au rythme les grands personnages de son temps, devaient être d'une suggestion motrice assez pauvre et bien raide, sans le divin secours de la mélodie.

Sans doute si l'amateurisme intelligent, auquel se

vouaient les seigneurs et les dames, sous les derniers Valois, fut vaincu par la virtuosité professionnelle des danseurs italiens, cette défaite tint-elle, en grande partie, à l'absence de « musicalité » des Danses de Cour, parfaitement réglées, semble-t-il, et sans nul doute plus expressives que les pas compliqués, dont le succès allait grandir pendant trois siècles.

Le Ballet et sa chorégraphie « classique » apportaient, il est vrai, dans la Danse, un élément dont la valeur ne saurait se nier ; dont on peut condamner le principe, mais à la séduction duquel il est quelquefois difficile d'échapper. Ah ! certes, ce n'est plus, pour le coup, ni « le triomphe de la raison sur la sensibilité », ni « l'austérité dans la grâce », ni « la mesure dans la force » ; ce n'est que la victoire du corps humain sur la pesanteur, que la poursuite d'une légèreté et d'une vélocité presque immatérielles.

Pourquoi nier cependant ce que cet idéal factice renferme de charme, à côté de quelques laideurs évidentes, conditions inéluctables de ses qualités paradoxales ! Il faut toujours expier les fautes contre la raison. Mais ce tribut de raideur, de brusquerie payé à la légèreté, en pointes, en positions outrancières, en exagérations acrobatiques, et la musique une fois bousculée et quelque peu garrottée, dans de rigides carrures, que d'étonnantes envolées tout de même ! quels pétillements ingénieux ! quelle élégance mousseuse ! quel plaisir superficiel mais aimable ! et quelles jolies entorses au bon sens !

Il ne faut pas tuer tout à fait cet art aérien. Il ne nous suffit plus ; il s'accorde mal désormais avec nos exigences musicales, avec notre sens épuré de la beauté plastique ; il a néanmoins ses mérites, ne fût-ce que de correspondre si bien à la mélodie vieillotte et délicieuse de l'ancien opéra italien et français. Ne soyons pas alcooliques : c'est un vice affreux. Mais, tout de même, sachons apprécier, de temps à autre, une coupe de Saumur, un bon petit verre de Cognac ou de Fine Champagne !

*
* *

Et venons-en, pour terminer ce livre, à la Danse de ces trente dernières années, à la Danse « que nos yeux ont vue ». Peut-être la « courbe » du passé immédiat de cet art, si nous pouvons la tracer, nous permettra-t-elle d'esquisser approximativement la « courbe » de son prochain avenir.

Je ne crois pas me tromper en affirmant que pendant tout le début de la Troisième République, malgré cet attrait suranné, que je défendais à l'instant, la danse de théâtre, la danse spectacle agonisait en France. A part quelques vieux abonnés de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, le public, dans son ensemble, commençait à se désintéresser totalement d'un art, qui avait atteint son maximum d'éclat, son summum de virtuosité vers le milieu du XIXe siècle. Quelques danseuses de talent ne suffisaient plus à galvaniser une

forme chorégraphique, que l'on sentait obscurément devenir insuffisante à l'expression plastique de la musique nouvelle. Celle-ci gagnait chaque jour en audace de forme, en richesse de couleur et de polyphonie, tandis que, semblable à tout organisme vivant trop strictement adapté à certaines conditions d'existence, la danse italienne, avec ses entrechats, ses pirouettes, son alacrité trop précise et trop « carrée », son perpétuel « staccato », ne pouvait, sans périr, s'adapter aux transformations évidentes de la symphonie orchestrale.

Sans songer même à ce que la musique française est devenue peu à peu, depuis le wagnérisme, le franckisme et le debussysme, relisez seulement le ballet du *Roi de Lahore*, qui date de 1876 ou de 1877, et demandez-vous si la danse classique, par ses moyens remarquables en soi, mais d'un style totalement incompatible avec tout exotisme, peut prétendre aucunement exprimer ces langueurs et ces coruscations, l'enivrante et voluptueuse atmosphère du Paradis d'Indra ?

En 1889, une révélation, et précisément une révélation exotique, vint nous apprendre que la Danse peut et doit être tout à fait autre chose qu'un défi acrobatique à la pesanteur, qu'une gageure un peu stérile de vitesse et de légèreté. Des danseuses asiatiques souples, lentes, presque immobiles, ondulaient dans un « legato » sans fin, sur des rythmes subtils, aux nuances imperceptibles, en donnant à leurs bras

flexibles, à leurs mains si vivantes, tantôt molles et tantôt raidies, à leurs doigts presque inquiétants d'expression, un rôle au moins égal à celui de leurs hanches houleuses ou de leurs jambes élastiques. Ces quatre danseuses du Sultan de Solo, au Kampong de l'Exposition universelle, nous apportaient les éléments d'un art, peut-être de plusieurs arts nouveaux. Car le jeune Claude-Achille Debussy, fou de cette découverte, passa maintes fois de longues heures à les regarder danser ; et sans doute la forme tranquille, étirée, continue de leurs gestes, leurs évolutions étranges, quasi mystiques, ont-elles impressionné les rythmes de sa musique tout entière, autant que les sonorités du *gamelang*, de l'orchestre si savoureux qui les accompagnait, devaient influer sur toutes les harmonies ultérieures du futur auteur de *Pelléas*...

... L'impulsion était donnée et si aucun Français, aucune Française, hélas ! n'aida par la suite à l'évolution de la Danse, on allait du moins accueillir avec enthousiasme, chez nous, toutes les innovations chorégraphiques.

Ce fut vers 1892 que se produisit l'une des plus sensationnelles : l'apparition de Loïe Fuller, aux Folies-Bergère, au cours d'innombrables soirées. Cette magicienne de la lumière mouvante eut un prodigieux succès. A vrai dire, son invention, son « apport » résidait plutôt dans l'atmosphère de rêve ou de brasier, dont l'entouraient ses immenses voiles, tour à tour éblouissants de flammes ou baignés dans du clair

de lune, que dans ses évolutions ou dans ses attitudes mêmes. Cependant elle présentait ses apparitions incandescentes avec tant de grâce, que quelqu'un disait très justement alors : « Les autres danseuses sont des ballerines ; Loïe Fuller est une fée. » La fée ne tira pas, à beaucoup près, de sa trouvaille tout ce qu'elle comportait de conséquences logiques, de possibilités musicales surtout. Elle demeura dans le domaine un peu vague et forcément limité de l'intuition.

Son succès n'en détermina pas moins, chez les artistes, chez les poètes, chez les littérateurs un engouement extraordinaire pour tout ce qui touche à la Danse. Rappelez-vous avec quelle avidité les jeunes esthètes de ce temps dévorèrent les articles où Jean Lorrain, un peu artificiellement, mais non sans une sensibilité vive, évoqua tour à tour les charmes de telle « étoile » d'Opéra ou de Music Hall, de Maggy-Garrett ou de la « Danseuse serpentine ». Peu à peu on rêvait de reconstituer les danses anciennes. On commençait à parler beaucoup de vases grecs et de statuettes de Tanagra, sans savoir au juste ce que pouvait être l'art exquis évoqué par ces frêles monuments d'une civilisation disparue. Nous avons vu, tout à l'heure, que les copieuses compilations, parues depuis lors, n'élucident guère le problème et je pense que seul Raymond Duncan, à la fois naïf et adroit, consciencieux, obstiné, apôtre convaincu de sa cause un peu mystique, a su interpréter, avec une vraisemblable exactitude, dans les mouvement de sa « Gym-

nastique hellénique », les beaux gestes des antiques chorées.

La mode, en tous cas, était tellement aux recherches de ce genre, un tel appétit de danse grecque s'était déchaîné dans le public, que lorsque l'Opéra reprit *Tannhaüser*, en mai 1895, on fit grand tapage, dans cet établissement et dans la presse, autour d'une tentative neuve. On essaya, pour la Bacchanale du premier acte, de substituer des poses plastiques, plus ou moins renouvelées des Grecs, des mouvements onduleux et lents, aux perpétuels « staccatos » et aux évolutions endiablées de l'art italien... Je vous assure que le résultat ne fut pas merveilleux. Nous eûmes là une sorte de tableau vivant, emprunté beaucoup plus aux fresques des quattrocentistes qu'aux frises du Parthénon ou du temple de la Victoire aptère. Cette recherche fit couler beaucoup d'encre; — on eût certainement parlé de « danse rythmique », si le mot avait existé dès lors ; — mais elle ne risquait pas de ruiner la chorégraphie classique, dont les partisans avaient beau jeu à critiquer la niaiserie de cette ronde sans style, sans accent, sans aucun élément de séduction réelle.

Avec beaucoup plus de couleur, d'art et même de « musicalité », les gitanes de la *Feria*, à l'Exposition de 1900, séduisirent la foule élégante, par leurs déhanchements pleins de caractère, par leurs trépidations presque sur place et par l'emploi, si particulier à leur race et si expressif, de contractions musculaires extrê-

mement énergiques n'aboutissant qu'à des mouvements segmentaires de très petite amplitude.

Enfin quelques mois plus tard, au commencement du siècle, une femme extraordinaire, dans toute la maturité de son talent, de son inspiration et de sa force physique, Isadora Duncan, venait, aux bords de la Seine, avec ses « Danses idylles », — un titre bien mal choisi ! — nous démontrer péremptoirement, par contraste, et grâce à l'ardeur de ses bonds, grâce à la vie exubérante de son être plein de lyrisme, de charme sain, de joie frémissante et de sensibilité spontanée, combien l'art du ballet est froid, artificiel, mécanique, sec, apprêté, combien sa virtuosité, même défendue par des artistes de valeur, est vide de sens, d'expression, éloignée de nos aspirations musicales modernes, de notre goût plastique, plus éclairé de jour en jour par la connaissance croissante des grandes écoles de sculpture antiques et médiévales, archaïques et primitives.

Comment, ceux d'entre nous qui tout de suite comprîmes la portée, l'originalité, la beauté de cette ardente révélation, oublierions-nous ces soirées héroïques au Théâtre des Nations ? Les trois quarts des spectateurs raillaient alors l'admirable libératrice qui, la torche à la main, mettait le feu aux vieilles granges, où languissait, prisonnière, la pauvre Terpsichore.

Comme toujours, en pareil cas, quand la danseuse a vieilli, ce même public, l'a encensée sans mesure, oubliant que jadis il ne la comprenait pas, alors qu'elle

lui apparaissait dans tout son jeune éclat de novatrice inspirée... Isadora fut une grande force destructrice : elle a renversé des autels chancelants et des dieux vermoulus. Je l'aime pour ce geste puissant, qui permet aujourd'hui de reconstruire à ceux qui sont des constructeurs. Mais là se borna son rôle. Il fut assez considérable pour qu'on l'envie et que l'histoire de l'art lui en garde une éternelle reconnaissance.

Elle n'a pas fait école et n'a pas de disciples : le génie et l'intuition ne forment pas la base d'un enseignement. Sous ses bonds splendides, éblouissants, elle a démoli les tables de la vieille loi. Elle n'a rien appris à personne, en répétant, fût-ce aux élèves les mieux douées : « Vivez librement, marchez, étendez-vous, dansez en beauté, selon vos instincts, écoutez votre nature et faites comme moi ! » Faites comme moi ! suivez mon exemple ! soyez libres ! ne sont pas des maximes éducatrices ; ce ne sont même pas des maximes émancipatrices. Art et Liberté ! voilà bien les deux conceptions les plus antinomiques du monde. Nul art n'est plus esclave, esclave de ses manies, de ses ignorances, de ses insuffisances, de ses aspirations même, qui se heurtent, se bousculent, obstruent les routes de la sensibilité et de l'expression, qu'un art qui se prétend libre. Art et Méthode, Art et Discipline, Art et Hiérarchie, voilà les étiquettes, voilà les programmes des véritables novateurs.

... On s'étonnera sans doute que, dans cet *epitome* de l'histoire chorégraphique contemporaine, je men-

tionne à peine les Ballets russes. S'ils nous parurent une révélation, par le pittoresque souvent excessif de leur mise en scène, ils ne nous donnèrent vraiment pas grand'chose de nouveau, au point de vue propre de la Danse. Des décors et des costumes éblouissants et d'un style assez neuf, — parce que très archaïque, — beaucoup de poudre aux yeux, de la poudre d'or, j'y consens, voilà tout ce qu'ils nous offrirent; de bonnes ballerines et de brillants ballerins : nous avons aussi bien chez nous. Mais, même en tenant compte de leurs créations les meilleures, auxquelles j'ai fait plusieurs fois allusion, rien, dans leurs spectacles, ne répondit foncièrement aux aspirations nouvelles, qui prennent leur source dans la sensibilité musicale.

Seul celui qui pouvait et allait imaginer bientôt une méthode, une méthode logique et complète d'éducation plastique, de culture esthétique du mouvement corporel, au milieu de tant d'aspirations généreuses mais désordonnées, seul celui-là devait créer quelque chose, quelque chose de certain, de tangible et de durable. Ce fut Jaques Dalcroze, avec sa Gymnastique Rythmique.

Les autres, depuis les subtiles javanaises jusqu'à cette rayonnante Isadora, lui avaient préparé la voie. Ses disciples pourront appliquer sa découverte, en la perfectionnant plus ou moins dans tel ou tel sens, voire en la déformant en détail. Ce fut lui seul, n'en doutez pas, le chorégraphe de génie, lui qui, parti d'une base précise, fit consciemment table rase des

vieux errements et aiguilla, d'un seul coup, l'expression et l'arabesque plastiques vers des destinées nouvelles, en vertu d'un axiome qu'il aurait pu formuler en cinq mots : « Je chante, donc je danse. »

Entendons-nous ! Pas plus Dalcroze que ses disciples n'ont créé et ne créeront probablement de sitôt une forme nouvelle de Danse, que l'on puisse substituer catégoriquement au Ballet « classique ». Celui-ci a mis trois siècles à atteindre son point de perfection ; ce n'est pas en trois lustres que l'on forge de toutes pièces un art nouveau. Il n'y a pas une « Danse rythmique » constituant en soi une forme, une formule d'art ; tout le monde, il est vrai, en parle aujourd'hui. L'Opéra de Paris, lui-même, le « Grand Opéra », l'Académie nationale de Musique et de Chorégraphie oppose officiellement la Danse plastique ou rythmique à la Danse classique. C'est prendre une propriété pour une substance.

La méthode dalcrozienne et son succédané géométrique contiennent, à n'en pas douter, les germes d'une chorégraphie neuve. Mais il faut maintenant, là-dessus, établir des enchaînements rituels de gestes, des signes conventionnels fixes, des séries d'attitudes, des « fleurs de mouvement » qui donnent un style défini, une poétique constante, un caractère traditionnel à ce nouveau langage.

Qui peut aider à la cristallisation de cet art attendu ? Faut-il compter sur un danseur ou sur une dan-

seuse de génie, pour en fixer la direction ? Je suis, hélas ! persuadé que ce danseur ou cette danseuse, par le simple fait qu'il se soumettrait à la discipline, à la logique d'une méthode, et que son tempérament se plierait à des recherches méticuleuses, qu'il se cultiverait dans une grande probité de style, dans un respect réel du texte musical, perdrait, aux yeux du public, le caractère d'improvisation, de grâce niaise, facile et courante qu'apprécient les spectateurs contemporains, de plus en plus friands des choses « lâchées », bâclées, approximatives et banales, sous un air de nouveauté et de bizarrerie.

Je mets ici le doigt sur la plaie : le public actuel tient à des oripeaux inédits et criards, mais, sous ces oripeaux, il ne veut que des vieilleries, des lieux communs et des radotages. Désormais il n'y a pas plus de public pour la Danse qu'il n'y a de public pour la Musique. Il n'y a plus ni de dilettanti, ni d'amateurs ; il n'y a que des snobs et de faux connaisseurs. Or, pour qu'un art réussisse, s'épanche et se fortifie, pour qu'un art s'achève et triomphe, il faut des années et un public candide et de bonne foi, qui en dirige nettement les phases.

Chaque fois qu'une foule sincère, n'obéissant qu'à son sentiment, détermine le succès d'un artiste ou d'un genre, elle se fait inconsciemment l'instrument infaillible de la sélection naturelle. Ce qui doit vivre et prospérer, vivra et prospérera. La route à suivre sera précisée sûrement par des indications successives.

Chaque fois que de soi-disant connaisseurs s'engouent pour telle ou telle forme d'art, pour telle ou telle vedette, soyez certains qu'ils se trompent...

Il n'existe plus guère maintenant, pour la Danse, que ce public-là, celui des « avertis », des gens qui savent « de quoi il retourne », et qui jugent, et qui critiquent, et qui ratiocinent, et à qui « on ne la fait pas », et qui, s'ils se laissent aller un jour à leur émotion du moment, se reprennent au bout de vingt-quatre heures. Quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, ils s'égarent ; et, pour peu qu'on les écoute, l'évolution normale de la danse de demain sera faussée dès ce soir.

Mais la foi que l'on garde au cœur pour un idéal, mais la passion d'un art ne sauraient s'éteindre en présence de ces difficultés et de ces injustices fatales.

Si aveugle que soit le public, en présence des manifestations graves, soigneuses, mesurées du beau ; si sottes que soient souvent ses préférences, il ne faut pas désespérer de lui. A force de lui montrer où est le vrai charme, où est la vraie joie, noble, digne et sereine, où l'expression sincère, où la nouveauté réelle; à force d'insister pour lui faire percevoir le lien mystérieux qui relie entre eux des phénomènes que, dans son agitation et sa légèreté, il s'est accoutumé à dissocier l'un de l'autre, qui sait si, un jour enfin, on n'arrivera pas à faire comprendre, même aux connaisseurs, même aux musiciens — et ce n'est pas peu

dire ! que la Danse n'a de prix que comme émanation totale et directe de la Musique, comme l'incarnation du chant intérieur, qui module sans cesse au fond de nos âmes !

CONCLUSION

Qu'est-ce donc que la Danse ?

Ne pouvons-nous pas répondre maintenant, en pleine connaissance de cause ? La Danse c'est la traduction, par des gestes mesurés, des sentiments et des passions humaines ; c'est la mise en valeur de la beauté physique par des attitudes et des mouvements rythmés ; c'est l'agencement d'évolutions collectives en figures décoratives et harmonieuses.

Que sera la Danse de demain ? N'essayons pas de le prophétiser. Nous avons cependant le droit de croire qu'elle n'atteindra son style et son parfait épanouissement que si, acceptant l'empire souverain de la raison, qui, pour tous les arts, s'exerce par le rythme, elle puise, en même temps, ses inspirations dans le sentiment populaire, dans le goût général et actuel des masses. Sans les indications spontanées de la danse d'agrément personnel, la danse-spectacle ne saurait être qu'un passe-temps factice, qu'un article d'antiquaire, qu'un divertissement de luxe. Il faut que la gesticulation naturelle d'une époque et d'une race,

allerines exotiques nous apprennent
Danse peut et doit être autre chose
défi acrobatique à la pesanteur, qu'une
gageure de vitesse et de légèreté.
2.)

DANSEUSE. MINIATURE PERSANE DU XVIIe SIÈCLE. (COLLECTION GOLOUBEW.)

Photo Longuet.

Chez les peuples artistes, les fonctions vitales sont instinctivement soumises à des principes de proportions, qui leur confèrent le rythme et l'harmonie. (P. 9.)

XVI

HARUNOBU : JEUNE FEMME
TANT CONTRE LE VENT. JA
XVIIIe SIÈCLE. (COLLEC
CHAUSSON.)

que son sens plastique inné, que ses plaisirs moteurs inspirent ses recherches artistiques de mouvement corporel, les féconde et guide leurs constants progrès.

La Musique ne saurait évoluer que sous l'inspiration subconsciente de ceux qui la composent et de ceux qui l'exécutent. C'est aux danseurs également de diriger d'instinct l'orientation de la Danse.

Il faut que tout le monde danse, simplement mais purement et avec sensibilité, pour qu'un art chorégraphique juste et riche naisse et appartienne en propre à notre civilisation. Tant que notre société n'aura pas contracté l'habitude d'une danse expressive et belle, à formes presque fixes, dans les conditions normales de la vie courante ; tant que les individus ne danseront pas d'une façon harmonieuse, dans le costume de leur époque et dans le cadre de leur existence quotidienne ; tant qu'une sorte de mise en scène théâtrale sera nécessaire à leur exhibition, on n'aura créé un art de la Danse ni profond, ni viable.

Comment un tel prodige, car c'est bien un prodige que je demande là, pourra-t-il se produire ?

En le préparant. En s'accoutumant à ne pas considérer l'organisme humain comme un misérable instrument de plaisirs vils, mais comme un magnifique appareil d'expression, de charme et de hautes voluptés; en le dressant aux attitudes nobles et aux mouvements exacts ; en le soumettant, dès l'enfance et sans cesse, à la rigoureuse discipline du rythme ; et, pour tout

dire en un mot, en moralisant, en idéalisant la vie physique, par une constante harmonie...

La Musique est là, pour accomplir ce miracle. Le jour où notre corps et elle ne feraient plus qu'un, où l'on pourrait dire littéralement : *Musica caro facta est*, la Danse, une Danse loyale, franche, vivante, moderne, parfaitement humaine et belle serait née, qui n'aurait plus besoin ni de décors, ni de costumes d'exception pour s'épancher et pour nous apporter ses joies.

J'espère, en tout cas, avoir fait comprendre, par ce livre, que la Danse n'est et ne doit être ni un régal frelaté de délicats, ni une dégradation de nos énergies érotiques, ni, comme on est trop porté à le croire, un gentil passe-temps mondain, une amusette superficielle pour des spectateurs libertins et oisifs.

Je voudrais avoir su montrer, en elle, la troublante et magnifique image de toutes les forces cosmiques.

Par son expression si nuancée de nos émois sentimentaux, par son pouvoir pathétique, elle traduit, avec autant de puissance que l'orchestre d'un Beethoven ou d'un Wagner, les orages de l'âme, pareils aux cyclones tropicaux, aux microscopiques délires des tourbillons browniens.

Par la séduction de ses attitudes caressantes, par la majesté souveraine, par l'absolue sérénité de ses combinaisons, de ses inépuisables entrelacs, elle évoque, aussi bien que les fugues d'un Bach, ou que les symphonies d'un Mozart, toute la mécanique sidérale.

Telle figure de Danse, quasi religieuse, telle théorie lentement cadencée résument, plus exactement que ne le saurait faire aucun autre art, la ronde qui entraîne les astres dans la nuit, cependant que par ce silence des espaces infinis, dont s'effrayait Blaise Pascal, gronde interminablement la sombre mélopée du Destin... la ronde impeccable des étoiles.

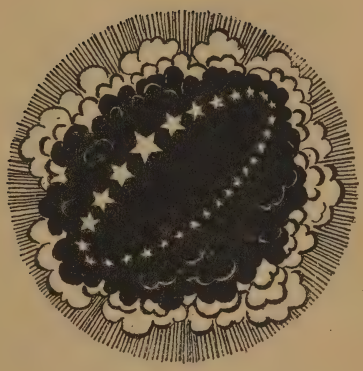


TABLE DES HORS-TEXTE

I. La Danse. — Carpeaux 8
II. Égyptiennes saluant un mort 9
III. Danseuse drapée. — Statuette de Tanagra 32
IV. Bacchante. — Statuette grecque 33
V. Danseuse. — Bas-relief grec 64
VI. Statue de la Cathédrale de Strasbourg 65
VII. Le Printemps (Fragment). — Botticelli 96
VIII. Salomé. — Retable du XVIe siècle 97
IX. Bacchanale (Fragment). — N. Poussin 128
X. Mlle de Camargo. — Lancret 129
XI. Ludus pro Patria (Fragment). — Puvis de Chavannes . . 144
XII. Le Moulin de la Galette (Fragment). — A. Renoir 145
XIII. Danseuse. — E. Degas 168
XIV. Civa dansant. — Statue indienne 169
XV. Danseuse. — Miniature persane 192
XVI. Jeune femme luttant contre le vent. — Harunobu 193

TABLE DES CHAPITRES

Chapitre I. Les sources physiologiques de la Danse 1
— II. Les sources psychologiques de la Danse 11
— III. Le Danseur 22
— IV. Les fleurs du mouvement 38
— V. Le Rythme 54
— VI. Euterpe et Terpsichore 71
— VII. Terpsichore et Uranie 87
— VIII. L'amour de la Danse et l'amour dans la Danse. 107
— IX. Les diverses sortes de Danses 118
— X. Les conditions extérieures de la Danse 143
— XI. Les maladies de la Danse 161
— XII. Quelques mots d'histoire 172

Conclusion 192

ÉVREUX IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

BYU CLARK LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH
THE GLORY OF GOD IS INTELLIGENCE

3 1197 00176 6366

DATE DUE

OCT 31 1980
NOV 10 1980
DEC 22 1982
OCT 6 1983
SEP 30
APR 05 2000
APR 02 2002
MAY 08 2012

DEMCO 38-297

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY PROVO, UTAH LIBRARY BYU CLARK